

# **Treball de Fi de Grau**

## **Títol**

El thriller segons Denis Villeneuve: estudi dels films Incendies, Prisoners i Sicario.

## **Autoria**

Àlex Tamajón Fernández

## **Professorat tutor**

Joaquín Puig González

## **Grau**

Comunicació Audiovisual	x
Periodisme	
Publicitat i Relacions Públiques	

## **Tipus de TFG**

Projecte	
Recerca	x

## **Data**

22/05/2020

# Full resum del TFG

## Títol del Treball Fi de Grau:

<b>Català:</b>	El thriller segons Denis Villeneuve: estudi dels films Incendies, Prisoners i Sicario.		
<b>Castellà:</b>	El thriller según Denis Villeneuve: estudio de las películas Incendies, Prisoners y Sicario		
<b>Anglès:</b>	The thriller according to Denis Villeneuve: study of the films Incendies, Prisoners and Sicario		
<b>Autoria:</b>	Àlex Tamajón Fernández		
<b>Professorat tutor:</b>	Joaquín Puig González		
<b>Curs:</b>	2019/20	<b>Grau:</b>	<b>Comunicació Audiovisual</b>
			x
			<b>Periodisme</b>
			<b>Publicitat i Relacions Públiques</b>

## Paraules clau (mínim 3)

<b>Català:</b>	<b>Thriller, Autor, Anàlisi, Gènere cinematogràfic, Direcció</b>
<b>Castellà:</b>	<b>Thriller, Autor, Análisis, Género cinematográfico, Dirección</b>
<b>Anglès:</b>	<b>Thriller, Author, Analysis, Film genre, Direction</b>

## Resum del Treball Fi de Grau (extensió màxima 100 paraules)

<b>Català:</b>	<p>El thriller segons Denis Villeneuve: estudi dels films Incendies, Prisoners i Sicario. El treball consisteix en l'anàlisi d'una mostra de la filmografia de Denis Villeneuve (<i>Incendies, Prisoners i Sicario</i>).</p> <p>El treball s'ha realitzat a partir d'una primera recerca inicial de conceptes claus presents al cinema del director canadenc. Un cop feta la primera aproximació s'ha procedit a realitzar un anàlisi dels films seleccionats i posteriorment una comparació dels elements comuns d'aquests i així observar l'estil de Villeneuve a les seves obres.</p>
<b>Castellà:</b>	<p>El thriller según Denis Villeneuve: estudio de las películas Incendies, Prisoners y Sicario. El trabajo consiste en el análisis de una muestra de la filmografía de Denis Villeneuve (<i>Incendies, Prisoners y Sicario</i>).</p> <p>El trabajo se ha realizado a partir de una primera búsqueda inicial de conceptos claves presentes en el cine del director canadiense. Una vez hecha la primera aproximación se ha procedido a realizar un análisis de las películas escogidas y posteriormente se ha hecho una comparación de los elementos comunes para observar el estilo de Villeneuve en sus obras.</p>
<b>Anglès:</b>	<p>The thriller according to Denis Villeneuve: study of the films Incendies, Prisoners and Sicario. The work consists of the analysis of a sample from the filmography of Denis Villeneuve (<i>Incendies, Prisoners and Sicario</i>).</p> <p>The work has been developed from an initial research of key concepts present in the Canadian director's cinema. Once the first approximation had been made, an analysis of the chosen films was done, and a comparison of the common elements was subsequently made to observe Villeneuve's style in his works.</p>



**El thriller segons Denis Villeneuve:**

**Estudi dels films**

**INCENDIES**

**PRISONERS**

**SICARIO**

**Alex Tamajón Fernández**

**Joaquín Puig González**

**Curs 2019-2020**

**Grau en Comunicació Audiovisual**

# ÍNDIX

1.Introducció .....	3
2. Marc teòric.....	4
2.1 Perfil de l'autor: Denis Villeneuve.....	4
2.1.1 Filmografia .....	4
2.2 El concepte d'autoria.....	7
2.3 El thriller .....	10
2.4 Primera aproximació: Elements comuns i específics de les obres..	13
3. Hipòtesis.....	16
4. Metodologia.....	17
5. Anàlisi fílmic.....	18
5.1 Incendies .....	18
5.1.1 Fitxa tècnica .....	18
5.1.2 Argument del film.....	19
5.1.3 Relat de la història .....	22
5.1.4 Tipologia de personatges .....	23
5.1.5 Elements gràfics.....	25
5.1.6 Elements sonors .....	27
5.1.7 Elements visuals .....	28
5.1.8 Elements de temps i espai.....	29
5.2 Prisoners .....	31
5.2.1 Fitxa tècnica .....	31
5.2.2 Argument del film.....	32
5.2.3 Relat de la història .....	37
5.2.4 Tipologia de personatges .....	38
5.2.5 Elements gràfics.....	41
5.2.6 Elements sonors .....	43
5.2.7 Elements visuals .....	44
5.2.8 Elements de temps i espai.....	46
5.3 Sicario.....	49
5.3.1 Fitxa tècnica .....	49
5.3.2 Argument del film.....	50
5.3.3 Relat de la història .....	54
5.3.4 Tipologia de personatges .....	54

5.3.5 Elements gràfics.....	58
5.3.6 Elements sonors .....	59
5.3.7 Elements visuals .....	60
5.3.8 Elements de temps i espai.....	62
6. Anàlisi comparatiu dels films.....	65
6.1 La narració del relat.....	65
6.2 Personatges .....	65
6.3 La importància dels elements gràfics .....	67
6.4 La musica i els efectes sonors .....	68
6.5 Els elements visuals característics .....	69
6.6 La percepció del temps als films .....	71
6.7 La interpretació dels espais.....	71
7. Conclusions .....	73
8. Bibliografia .....	75
Pàgines web.....	75
Videos.....	76
Llibres.....	76
Pel·lícules.....	76

# **1.Introducció**

El principal objectiu d'aquest treball és analitzar tres films de la filmografia del director canadenc Denis Villeneuve. Les pel·lícules escollides pel treball han estat: *Incendies* (2010), *Prisoners* (2013) i *Sicario* (2015). Totes tres guarden en comú certs elements, un d'aquests, i el que dona nom al treball, és que tots tres films són *thrillers*.

En primer lloc, amb aquest estudi és vol fer una anàlisi de la representació del *thriller* a través d'un director cada vegada més reconegut com és Denis Villeneuve. Partint d'aquest punt es vol investigar i conèixer quines són les característiques principals del director, i si aquestes són visibles a les seves obres.

Aquest treball comença primerament el perfil del director i a continuació explica el concepte d'autoria en el cinema. Un cop introduït aquest concepte es fa una presentació del que és el *thriller*. Havent estat desenvolupats els conceptes més teòrics el cos del treball el componen els anàlisis individuals de les tres obres. Cada anàlisi es troba dividit en vuit categories que són aplicades per tal d'afavorir al màxim la lectura dels elements pertanyents als films de Villeneuve.

A continuació es realitza una comparació de tots els elements analitzats per poder extreure i interpretar en un últim punt l'estil del director i com el mostra a les seves pel·lícules.

Amb tot això, aquest treball farà una breu menció a la molt interessant filmografia del director canadenc, tenint com a objectiu analitzar profundament i mostrar en detall, tres de les obres que han situat a Denis Villeneuve en l'estàndard de qualitat en el qual el situem actualment.

## **2. Marc teòric**

### **2.1 Perfil de l'autor: Denis Villeneuve**

Nascut el 3 d'octubre de 1967, Denis Villeneuve és un director i guionista canadenc guanyador de quatre premis Genie a la millor direcció per *Maelström* (2000), *Polytechnique* (2009), *Incendies* (2011) i *Enemy* (2014). Compta també amb una nominació per la millor direcció a la 89a edició dels premis Oscar (2016) pel seu film *Arrival* (2016) (DENIS VILLENEUVE CANADIAN FILM DIRECTOR AND SCREENWRITER, 2017).

#### **2.1.1 Filmografia**

Villeneuve va començar la seva tasca com a director dirigint curtmetratges inicialment. La seva primera feina com a director va ser *La Course Destination Monde* (1990), un programa de televisió canadenc on els participants havien de viatjar per diferents regions del món mentre realitzaven curts de temàtica lliure. A *REW FFWD* (1994) analitza i mostra la cultura musical de Jamaica des de l'òptica d'un fotògraf. Dos anys més tard treballa a *Cosmos* (1996) una antologia de sis curts, cadascun dirigit per un director diferent (Jennifer Allyn, Manon Briand, Marie-Julie Dallaire, Arto Paragamian, André Turpin i Denis Villeneuve). Al segment de Villeneuve, un cineasta amb pànic a les càmeres es dirigeix a la seva primera entrevista televisada.

*August 32nd on Earth* (1998) és el primer llargmetratge de Villeneuve. El film, del qual també és guionista, explica la història d'una dona que al patir un accident de trànsit li demana a un amic seu que sigui el pare del seu fill. Projectada a Cannes, la pel·lícula va ser escollida per competir als Oscars. Dos anys més tard estrena *Maelström* (2000) triomfant als premis Genie d'aquell any. Al film, una jove fuig després d'atropellar a un home i això la condueix a entrar en una espiral de bogeria.

Abans del seu següent llargmetratge Villeneuve va dirigir dos curts, *120 Seconds to Get Elected* (2006) i *Next Floor* (2008). Al primer, mostra la feina d'un polític i com en només dos minuts ha d'intentar convèncer a l'audiència amb allò que creu que volen. El segon, guanyador del Premi al millor curtmetratge al Festival

de Cannes, és una sàtira social sobre els estereotips, el consumisme i per conseqüència la fi del món.

Al 2009 s'estrena *Polytechnique*, una pel·lícula que narra els fets de l'atemptat de 1989 a l'Escola Politècnica de Montreal, on un home armat va entrar a la universitat amb la intenció d'assassinar a totes les dones del lloc. Un anys més tard, estrena *Incendies* (2010). Basada en l'obra de teatre de Wajdi Mouawad, se'ns mostra com dos germans han de buscar al seu pare i al seu germà després de la mort de la seva mare.

Els seus últims curtsmetratges fins al moment els realitza el 2011 amb *Rated R for Nudity* i el 2013 amb *Étude empirique sur l'influence du son sur la persistance rétienne*.

*Prisoners* (2013), la seva pel·lícula més internacional fins al moment és també la primera pel·lícula en la qual no exerceix com a guionista. El film ens presenta un argument on la desaparició d'unes nenes porta a situacions límit als dos protagonistes del film, el pare d'una d'elles i el detectiu assignat al cas. El mateix any i repetint protagonista, Jake Gyllenhaal, estrena *Enemy* (2013), obra basada en la novel·la de José Saramago, *L'home duplicat*, on un professor d'història descobreix que té un doble idèntic. El 2015 estrena *Sicario*, una trama de narcotraficants i agents de l'FBI on relata la fina línia que separa les accions legals de les il·legals. Un any més tard estrena *Arrival* (2016). Aquest film és el primer apropament del canadenc al gènere de la ciència ficció, en el qual una lingüista tracta de comunicar-se amb les entitats extraterrestres que han arribat a la terra. El seu últim treball fins el moment ha estat *Blade Runner 2049* (2017) seqüela de la original estrenada l'any 1982. El film, està situat 30 anys després dels fets ocorreguts al primer film (Rosado & Aller, 2019).

Coneguda la filmografia de Villeneuve, cal explicar els motius dels films escollits per la realització del treball. S'han triat tres films a analitzar: *Incendies* (2010), *Prisoners* (2013) i *Sicario* (2015). L'elecció d'aquesta mostra ha estat motivada per diversos factors. En primer lloc, son tres obres seguides del director. Sense tenir en compte a *Enemy*, que es va estrenar el mateix any que *Prisoners*, al 2013. Al tractar-se de tres obres en un període curt d'un autor pensem en la possibilitat de veure aspectes comuns al seu treball. En segon lloc, el



reconeixement internacional dels films també han ajudat a ser un motiu decisiu a l'hora de l'elecció dels films. A diferència de treballs anteriors, aquests van ajudar al director canadenc a engrandir el seu renom i fer-lo fiable a encàrrecs de grans productores de Hollywood com *Arrival* (2016) o *Blade Runner 2049* (2017).

El primer de la selecció, *Incendies* (2010), va suposar per Villeneuve la seva primera nominació als premis Oscar, deixant al director dins de l'òptica més *mainstream*, si es que no ho estava abans. (explicar més la peli) El segon, *Prisoners* (2013) és la presentació de Villeneuve a Hollywood. Compta amb Jake Gyllenhaal, Hugh Jackman i Viola Davis en el repartiment i a més, va ser un gran èxit tant als cinemes (122 milions de dòlars) com per la crítica. Villeneuve construeix un relat pausat i tens, carregat de silencis i carrers sense sortida, deixant a l'espectador perdut en un laberint fins al final del film. Per últim, *Sicario* (2015) segueix una operació governamental contra el narcotràfic a Mèxic. A l'igual que l'anterior treball, en aquest compta amb un repartiment de luxe amb Emily Blunt, Benicio del Toro i Josh Brolin com a màxims reclams. El film també va aconseguir tres nominacions a la 88a edició del premi Oscar, totes en aspectes tècnics.

## **2.2 El concepte d'autoria**

D'acord amb el que indica Antonio Castro (2015) “la paraula autor té cinc accepcions al diccionari, i d'aquestes, la tercera és la que ens pot servir de major utilitat: Persona que ha fet alguna obra científica, literària o artística.”

Entre finals dels anys quaranta i inicis dels cinquanta comença a sorgir de manera més elaborada la teoria d'autor per part de *Cahiers du Cinema*. Els crítics *cahieristes* defensaven que el cinema era un art absolutament equiparable en importància i transcendència a la pintura o a la literatura (Castro, 2015).

Una de les dificultats que van tenir els *cahieristes* va ser com poder aplicar el terme d'autor en una obra com és una pel·lícula. En altres obres com una pintura o una novel·la resulta molt fàcil assignar qui ha estat l'autor de l'obra. En el cas del cinema però, l'obra ha estat realitzada per un gran grup de gent i assignar l'autoria no és feina fàcil. Tot i així, l'objectiu primordial dels *cahieristes* era donar crèdit a la figura del director, ja que en paraules d'Antonio Castro (2015) “les seves aspiracions (dels crítics) no era convertir-se en guionistes, sinó en directors”. Tot i que no fos una gran constant a Europa, a diferència d'Estats Units, no era estrany que el director participés en l'elaboració del guió.

Respecte a la concepció del director, o en aquest cas l'autor, González (2012) enumera les premisses que Sarris va establir respecte a l'autor:

1. La primera condició implica que el director ha de disposar d'unes competències tècniques. Sarris comenta que per arribar a ser un gran director abans s'ha de ser un bon director, i això s'entén i es compren independentment de la disciplina artística de la qual es parli. La direcció forma part d'un escala de valors on es troben altres aspectes del film com pot ser el guió, les actuacions, l'edició, la música, etc. Si tots els elements fallen no pot sortir una bona pel·lícula i per tant, no pot ser d'un bon director. Aquesta primera premissa és la més difícil de descriure de manera abstracta i amb la qual hi ha menys desacord.
2. En segon lloc, un autor ha de mostrar de manera recurrent certs elements estilístics. La manera en la qual un film s'expressa ha de tenir consonància amb com aquest director pensa i sent. El film es converteix en una part

del director i viceversa. En aquest aspecte Sarris esmenta que els directors nord-americans són superiors a la resta. Ho descriu d'aquesta manera: "un director nord-americà està obligat a mostrar la seva personalitat a través del tractament visual del material, el film, i no a través del contingut literari del material." Afegeix que això és degut a que l'obra d'autors europeus com Ingmar Bergman s'ha vist perjudicada per l'esgotament de les seves idees perquè la seva tècnica mai va igualar la seva sensibilitat. Posa com a exemple a Bergman, però també es refereix a Billy Wilder i Joseph L. Mankiewicz destacant que també hi ha casos de directors-escriptors sense una adequada destresa tècnica fora d'Europa.

3. La tercera i última premissa està relacionada amb el significat intern que sorgeix de la tensió entre el material que s'està creant, el film, amb la pròpia personalitat del director. Sarris esmenta que la descripció que en dona Truffaut: "la temperatura del director al set de rodatge" és una molt bona aproximació al que es vol referir amb aquesta tercera premissa.

Tal com diu Sanderson (2005) citant a Sarris, el director/autor ha de demostrar el seu coneixement dels aspectes tècnics, impregnar la pel·lícula amb un segell indiscutible de la seva personalitat i ser capaç de transmetre el missatge intern de la història i reflectir-lo en el film.

El terme d'autoria va seguir evolucionant fins al punt en el que el trobem actualment. Es va diferenciar entre els *metteurs-en-scène*, els directors que es limitaven a posar en escena allò que se'ls demanava, i els *auteurs*, els quals utilitzaven la posada en escena com a forma d'expressió personal (Sanderson, 2005:88).

D'altra manera, explicat per Castro (2015), si la *mise en scene* posseïa una sèrie de qualitats suficientment transcendents, els directors d'aquelles obres ja podrien ser considerats autors.

Dintre de la indústria cinematogràfica, les tendències es defineixen per un estatut col·lectiu i diacrònic, mentre que l'autor designa una singularitat individualitzada. Amb aquestes anotacions de Sanderson (2005) s'atorga molta responsabilitat, intencionadament, a la figura del director. En un rodatge, la jerarquia del director

és determinant en la presa de decisions, és per això que el producte final d'un vertader autor conté una mena de característiques, però en cap moment es pot destacar la consideració dels altres professionals que han format part d'aquest procés de producció (Sanderson, 2005).

A dia d'avui, assignar i reconèixer l'autoria en un film no és res estrany. Cada cop és més comú que el director sigui un dels reclams a l'hora de veure una pel·lícula. Tot i així, és molt interessant l'exemple que comenta Castro (2015) respecte al reconeixement dels directors a les entregues de premis. En un festival com el de Cannes, l'últim premi que s'entrega, la Palma d'Or a la millor pel·lícula, l'encarregat de recollir el premi és el director/a. En canvi, als Oscars, qui recull el premi a la millor pel·lícula és el productor/a. Aquest fet denota una clara diferència en quan al cinema europeu i l'americà. Durant l'època del *Star System* el màxim responsable i dirigent en la jerarquia d'una pel·lícula era el productor, qui rebia l'encàrrec per part de la productora de realitzar una pel·lícula. D'aquesta manera, el productor havia de trobar a uns guionistes per a redactar la primera versió del guió que posteriorment el mateix productor retocaria al seu gust. Un cop fet, cercava els membres de l'equip per filmar, entre els quals es trobava el director. En aquest gran engranatge organitzat pel productor, el director no era més que una peça més de la cadena i per tant, es considerava ridícul que un director fos autor d'una pel·lícula.

Malgrat això, el premi Oscar el seguiran recollint els productors perquè tot i que es premien pel·lícules que podríem considerar d'autor, la mateixa indústria cinematogràfica funciona amb el model esmentat anteriorment en el qual el director no és més que una peça de l'engrenatge.

Així doncs, la funció de l'autor, en el nostre cas el director, és la d'instal·lar-se en un pragmatisme creatiu i realitzar el cinema que es vol fer, sense que les concessions comercials difuminin la seva feina fins a deixar-la completament diferent a la seva intencionalitat original (Sanderson, 2005).

### **2.3 El thriller**

Arrel de la selecció escollida, es pot veure un lligam de gènere entre els films triats. Les tres pel·lícules del director canadenc són *thrillers*.

A l'hora d'entendre un gènere aquest s'ha de comprendre com un conjunt de convencions que han anat evolucionant cap a una espècie reconeguda de composició dins d'una forma artística. El concepte de *thriller* es troba en una zona mitja entre el típic gènere i entre una qualitat descriptiva que s'associa a altres gèneres totalment definits. El *thriller* pot ser entès com un metagènere que engloba a altres y alhora una banda en l'espectre que dona color a cada un dels gèneres (Rubin, 2000).

Al llarg del temps s'ha teoritzat que tot gènere comprèn dos tipus d'elements: un semàntic i un sintàctic. El primer, el semàntic, està relacionat amb els signes específics utilitzats per produir un sentit. El segon, el sintàctic, es refereix a les relacions generals entre els signes esmentats. En altres paraules, tot gènere cinematogràfic opera sobre dos àmbits relacionats. El primer àmbit són els temes específics i la iconografia. En el cas d'un western serien els *cowboys*, les cantines, els paisatges desèrtics... El segon àmbit tracta les relacions generals, models i elements estructurals. Seguint amb l'exemple del western seria el cas de l'oposició entre civilització i el desert o la alternança de l'heroi entre l'acceptació i el refús social. Degut a les formes de varietat del *thriller*, la presència d'elements iconogràfics característics formals és molt dèbil o gairebé inexistent.

Si ens fixem en l'arrel etimològica de la paraula *thriller* veiem que prové de l'anglès i vol dir foradar. Queda clara quina és la intenció primordial del gènere, penetrar en l'espectador amb un sèrie de recursos, és tracta d'un cinema d'emocions. Rubin (2000) destaca com el *thriller* és un concepte quantitatiu i qualitatiu. Comunament, s'utilitza amb excés qualitats i sentiments més enllà d'una necessitat narrativa, sinó perquè aquests elements esdevenen un fi en si mateixos.

El *thriller* necessita de la presència de certs sentiments i alhora la contradicció d'aquests. Utilitzant una muntanya russa com a analogia, Rubin (2000) estableix que el *thriller* busca amb freqüència dobles emocions. Així com la muntanya

rusa fa riure i cridar, un *thriller* pot buscar humor i suspens, por i excitació o plaer i dolor. Aquestes contradiccions emocionals on l'espectador es veu arrossegat, aquesta constant tensió aconseguix debilitar l'estabilitat emocional i deixar a l'espectador en un punt entremig, fent que es quedi en suspensió, i la suspensió (per tant el suspens) és un dels punts més importants per entendre i descriure el *thriller*.

Amb tot això, es crea un efecte de vulnerabilitat al film que transcendeix de la pel·lícula a l'espectador. Gràcies a la passivitat per part del protagonista, un tret comú del *thriller*, els espectadors es poden identificar més fàcilment amb el que veuen. Es crea un vincle entre el control i la vulnerabilitat que crea una sensació de submissió cap a la vida ja que ni el protagonista ni el públic tenen el control i això fa patir tant a l'heroi com a l'espectador. Rubin (2000) afegeix que aquesta dialèctica que utilitza tant el *thriller* està fortament lligada amb el sadomasoquisme, ja que com a públic s'obté plaer dels personatges que pateixen, però alhora també es pateix per la identificació que es fa amb aquests.

Cal entendre que la classificació del *thriller* com a gènere es planteja com una categorització molt difícil. Això succeeix perquè el *thriller* sembla constituir més una categoria de gènere que un gènere pròpiament dit. Rubin (2000) utilitza el mateix terme que aplica Charles Derry a *The Suspense Thriller* (1988), és un gènere paraigües tal com podrien ser la comèdia (sàtira, farsa, paròdia...) o el cinema fantàstic (fantasia, terror, ciència ficció...) i aquests gèneres, abans de ser analitzats han de ser reduïts a unitats menors degut al gran abast dels mateixos. Juntament als factors esmentats, la classificació d'un gènere, i en aquest cas el *thriller*, ve marcat també per l'enfoc del teòric o crític al qual s'estigui consultant. Cal tenir en compte, doncs, que un gènere és un concepte molt abstracte i alhora desordenat.

Tenint en compte la magnitud del gènere en qüestió, un fet tant comú com la hibridació dels gèneres dificulta encara més la categorització d'aquests. Usualment, l'aparició d'aquestes hibridacions solen aparèixer entre gèneres que tenen certes semblances, i per tant, la seva mescla sembla del més natural. Segons Rubin (2000), el gènere més proper al *thriller* és el d'aventures.

Un altre aspecte destacat a tenir en compte és la contextualització existent al voltant del gènere. Comunament, al *thriller* es mostra una perspectiva cultural occidental i és per això que la recepció i la producció de *thrillers* no es tant comú en societats més lligades a tradicions no occidentals. Cal destacar, a mode d'excepció, que el cinema d'acció de Hong Kong, especialment el de John Woo i els films japonesos de Takeshi Kitano sobre les Yakuzas tenen molts components del *thriller*. Tot i així, l'èxit i la homogeneïtzació del *thriller* semblen més que inevitables. Tal com enuncia Rubin (2000) a les conclusions de *Thrillers*:

“(…) Sempre que la predominança del dòlar existeixi per la saturació dels mitjans de comunicació, el *thriller* augmentarà en importància i seguirà el camí del capitalisme multinacional posterior a la Guerra Freda. (p.325)”

Així com altres gèneres com podrien ser el *western* o el musical estan desapareguts en el cinema actual, sempre amb certes excepcions clar, sembla difícil imaginar aquesta situació pel *thriller*. A diferència dels gèneres esmentats el *thriller* es pot comprendre com un gènere anacrònic, i això ajuda en quant a la seva constant renovació. Permet que el món quotidià, el dia a dia, sigui el teló de fons de les seves històries, deixant a l'espectador sempre dins del context de tensions i contradiccions no resoltes del que s'està veient.

## **2.4 Primera aproximació: Elements comuns i específics de les obres**

Un aspecte important a destacar de la selecció escollida són les semblances i diferències entre aquestes. Obviant que són tres obres del mateix director i també són *thrillers*, com s'ha esmentat al punt anterior.

Primerament, els tres films posen als seus protagonistes en situacions extremes, deixant-los indefensos i perduts en allò que se'ns està explicant i existeix una recerca de la veritat. Aquesta recerca pot ser variada, segurament no sembla el mateix la recerca familiar de *Incendies* que la recerca d'un segrestador de nenes a *Prisoners* o bé la recerca que segueix el personatge de l'Emily Blunt a *Sicario*, que més aviat de saber el que està passant, intenta entendre quin és paper que juga ella en aquesta trama de narcotraficants. Totes tres juguen amb aquest aspecte que esdevé el més important de tots i també i l'eix narratiu del film.

Un altre aspecte comú que comparteixen els tres films és la motivació dels seus protagonistes. A tots tres films, els protagonistes cerquen, amb més o menys desesperació, la veritat. En el cas d'*Incendies* és un aspecte obvi, la protagonista ha de conèixer al seu pare i al seu germà, dels quals mai havia tingut notícies de la seva existència. A *Prisoners*, tant el detectiu com el pare busquen desesperadament saber qui és el segrestador de les nenes i a *Sicario*, l'agent del FBI busca trobar un significat i la raó de tot el que està passant a la guerra contra el narcotràfic, fins que se n'adona que ella no és més que una titella utilitzada perquè l'operació pugui sortir endavant.

Encara que el nivell d'intensitat sigui diferent a cada film, la presència de la família és un aspecte present a tots tres. Per descomptat, *Incendies* i *Prisoners* són els films amb una càrrega familiar més gran, sobretot el primer, però a *Sicario* veiem com la família és també un fil conductor. A *Incendies* el drama familiar que s'explica és el fil conductor del film, és motor de recerca i alhora la clau a desxifrar. A *Prisoners*, la desaparició de dues nenes inicia tot el desplegament policial i personal que fan els protagonistes i a *Sicario*, se'ns explica al final del film, que tota la creuada que realitza Alejandro, interpretat per Benicio del Toro, és una venjança per l'assassinat de la seva família.



Exceptuant potser el tema familiar, els altres elements comuns destacats tenen una estreta relació amb el gènere cinematogràfic que els envolta, el *thriller*. Com ja s'ha esmentat els tres films són *thrillers* i per la naturalesa del propi gènere aquests presenten unes semblances entre ells. El més important a destacar dels elements comuns de la mostra escollida seria doncs remarcar els llaços que comparteixen del gènere com el suspens constant del que passarà seguidament. Tots tres films, cadascun en un ambient diferent de l'altre, generen un daltabaix d'emocions a l'espectador que el mantenen enganxat fins el descobriment final on tot el suspens per fi s'allibera.

Per una altra part, els films compten amb elements específics que els diferencien entre ells. Tal com s'ha dit anteriorment, els tres films són *thrillers* però cada un molt diferent de l'altre.

A *Incendies* ens trobem amb un *thriller* familiar que tracta temes socials. Veiem el camí que segueixen els protagonistes com si es tractés d'una road movie. Per una altra banda, a *Prisoners* ens trobem amb un *thriller* policíac. Un jove detectiu segueix el cas de dues nenes segrestades mentre el pare d'una d'elles decideix prendre's la justícia pel seu compte. Per últim, amb *Sicario* ens trobem amb un altre *thriller* policíac, però a diferència de l'altre aquest té més components d'acció que les anteriors pel·lícules esmentades i el tema de les drogues i el narcotràfic és el fil conductor del film.

En quant al ordre narratiu i cronològic dels fets que s'expliquen als films, *Incendies* es desvincula una mica de l'estil tradicional i lineal que segueixen *Prisoners* i *Sicario*. Al primer film, Villeneuve recorre a *flashbacks* per explicar les vivències de la protagonista i com els seus fills van descobrint mica en mica el passat de la seva mare.

Tot i formar part dins un mateix paraigües com és el *thriller* les intencions narratives són totalment diferents a cada film. *Incendies* ens mostra un drama familiar que mostra els horrors de la guerra i com els fills de la protagonista han de descobrir aquests horrors per entendre a la seva difunta mare. *Prisoners* mostra principalment el desplom d'una família al descobrir que la seva filla petita ha desaparegut i a *Sicario* ensenya les accions que dur a terme el govern nord-americà per combatre un càrtel de droga mexicà.

Així doncs, tant les semblances com les diferències de la mostra escollida tenen resposta en la naturalesa i les històries de les pel·lícules. Les enumeracions anteriors respecte als elements comuns esmentats i els específics responen a dos conceptes esmentats anteriorment: el gènere que els emmarca, el *thriller*, i el director/autor que les ha dirigit, Denis Villeneuve.

### **3. Hipòtesis**

Un cop delimitat el marc teòric corresponent al treball, es poden plantejar certes hipòtesis que puguin ser contestades un cop realitzat l'anàlisi dels films escollits.

- Es pot considerar a Denis Villeneuve un autor i a les seves obres cinema d'autor ?
- El *thriller* esdevé un element comú a una part del cinema de Villeneuve degut a la naturalesa de les històries o al tipus d'històries que explica i com aquestes reflecteixen els seus trets més reconeguts.
- Malgrat el paraigües comú del *thriller*, la mostra de pel·lícules escollides demostra que hi ha un canvi estilístic entre elles.
- Independentment de la trama i l'argument, els films presenten elements comuns entre ells com la tipologia de personatges, el relat de les històries o la importància dels espais.

## **4. Metodologia**

Per a respondre les preguntes plantejades en les hipòtesis s'ha utilitzat la següent metodologia. En primer lloc s'ha realitzat una breu introducció del protagonista d'aquest treball, el director canadenc Denis Villeneuve, explicant el treball de tota la seva filmografia. Juntament amb la seva feina, s'han explicat dos termes estrictament relacionats amb l'obra del director, el cinema d'autor i el *thriller* un gènere molt present en les obres de Villeneuve i també a la selecció escollida. Amb això, es vol donar al lector una primera impressió sobre el que es trobarà més endavant.

Tot seguit s'ha procedit a analitzar detalladament i de forma individual cadascuna de les tres pel·lícules escollides de la filmografia del director (*Incendies*, *Prisoners* i *Sicario*). Per l'anàlisi d'aquestes s'ha disseccionat cada film en set parts per observar les particularitats i semblances de les obres. Les categories en les quals s'ha dividit l'anàlisi són: L'argument del film, el relat de la història, la tipologia de personatges, els elements gràfics, els elements sonors, els elements visuals i els elements de temps i espai. Aquesta divisió ha permès un estudi més exhaustiu de tots els elements que formen les pel·lícules del director.

Un cop fet les anàlisis, s'ha procedit a realitzar una comparativa dels elements de cada film per comprendre el significat que els atorga el director, entenent així el seu estil i responent a les hipòtesis plantejades inicialment.

D'aquesta manera, en primer lloc es troba un apropament genèric respecte el director i el seu treball, ajudant a contextualitzar el que es presenta posteriorment, les anàlisis de la filmografia escollida i finalment amb la comparació d'aquesta selecció per tal de demostrar l'estil que impregna Villeneuve a les seves obres.

## **5. Anàlisi fílmic**

### **5.1 Incendies**

- **5.1.1 Fitxa tècnica**<sup>1</sup>

**Títol original:** Incendies

**Direcció:** Denis Villeneuve

**País:** Canada

**Any:** 2010

**Duració:** 130 min.

**Gènere:** Drama, Thriller

**Repartiment:** Rémy Girard, Allen Altman, Lubna Azabal, Mohamed Majd, Baya Belal, Bader Alami, Yousef Shweihat, Mélissa Désormeaux-Poulin, Maxim Gaudette, Abdelghafour Elaaziz, Nabil Sawalha, Karim Babin, Anthony Ecclissi

**Distribuidora:** Alta Classics

**Productora:** micro\_scope

**Disseny de producció:** André-Line Beauparlant

**Efectes especials:** Karim El Fassi

**Efectes visuals:** Ara Khanikian, Benoit Touchette, Christophe Chabot-Blanchet, Laurent Spillemaecker, Lee Ann Simard, Marc-Andre Samson, Mathieu Raynault, Moika Sabourin, Norbert Tissier, Patrick David, Thomas Brodeur, Vincent Poitras

**Fotografia:** André Turpin

**Guió:** Valérie Beaugrand-Champagne, Denis Villeneuve (Obra: Wajdi Mouawad)

**Maquillatge:** André Duval, Nathalie Garon

**Muntatge:** Monique Dartonne

**Música:** Grégoire Hetzel

**Obra original:** Wajdi Mouawad

**Producció:** Kim McCraw, Luc Déry

---

<sup>1</sup> («Ficha Técnica Ampliada De La Película Incendies», 2018)

**Producció associada:** Penny Mancuso, Phoebe Greenberg, Ziad Touma

**Producció en línia:** Stephen Traynor, Sylvie Trudelle

**So:** Jean Umansky, Jean-Pierre Laforce, Jocelyn Caron, Séverin Engler, Sylvain Bellemare

**Vestuari:** Karma Hijjawi, Phaedra Dahdaleh, Sophie Lefebvre

- **5.1.2 Argument del film**

El film inicia amb els germans bessons Jeanne i Simon Marwan obrint el testament de la seva difunta mare, Nawal Marwan, amb el notari Jean Lebel, amic i cap de treball de la Nawal. Amb l'apertura del testament, l'última voluntat de la Nawal és que els seus fills trobin i entreguin una carta a un germà desconegut i al seu pare, a qui creien mort. Només fent això podran enterrar-la amb un fèretre i una làpida amb el seu nom. Jeanne, accepta la petició de la seva difunta mare, però en Simon es nega rotundament a la petició, acusant a la Nawal de no haver estat mai una mare normal i que ni pel seu enterrament pot facilitar les coses. La Jeanne, decidida a emprendre el viatge demana ajuda al seu cap de la universitat on treballa i aquest l'envia a parlar amb un company seu que va donar classes a la universitat on va estudiar la Nawal.

Amb un *flashback*, una jove Nawal està amagant-se amb el seu amant Wahab. Els familiars de la Nawal assassinen al Wahab sense vacil·lar i gairebé també a la Nawal, ja que ha traït l'honor de la família al estar amb un refugiat musulmà. L'àvia de la Nawal apareix en escena i se l'emporta. En estat de shock la Nawal li confessa que està embarassada del Wahab i l'àvia li fa prometre que un cop doni llum al nadó haurà de marxar i començar una nova vida a la ciutat de Daresh. Un cop la Nawal ha donat a llum al nadó, l'àvia tatua el taló del nou nascut i l'entrega a un orfenat.

De nou al present, la Jeanne arriba a Daresh decidida buscar respostes. Un cop a la universitat, el seu contacte no pot ajudar-la així que sense cap guia, pregunta a la recepció de la universitat si algú pot reconèixer una fotografia de la seva mare. Un grup de professors l'ajuda dient-li que la fotografia de la seva mare va ser presa a la presó de Kfar Ryat, al sud del país.

Tornant amb la Narwal, a Daresh explota una guerra civil, el que obliga que la família del seu tiet, amb la qual estava la Nawal, decideixi marxar de la ciutat. Sense dubtar, la Nawal decideix anar a buscar al seu fill a l'orfenat de Kfar Khout on el van entregar de petit. Un cop arriba allà, es troba que l'orfenat ha estat destruït per les milícies musulmanes. Devastada pel que ha vist, decideix tornar enrere. De camí en bus a Daresh, nacionalistes cristians aturen el bus en el qual es trobava la Nawal i que estava ple de refugiats musulmans. Els nacionalistes cristians massacren a tots els refugiats musulmans a excepció de la Nawal, que confessa en l'últim moment que és cristiana.

Seguint amb la seva recerca, la Jeanne arriba al poble natal de la Nawal on pregunta pel seu pare i per la seva mare. La resposta dels locals està carregada d'odi cap a la seva mare i tothom que estigui relacionada amb ella. Li recomanen que torni al seu país, ja que no coneix realment a la seva mare.

De la confusió de la Jeanne es passa a la confusió de la Nawal, i un cop retorna a Daresh, s'uneix a les milícies musulmanes i s'infiltra com a mestra a les dependències del líder nacionalista cristià. Un cop infiltrada duu a terme la seva missió i assassina al seu objectiu, el líder nacionalista. El seu acte la condemna a presó i se l'emporten a Kfar Ryat.

La Jeanne arriba a Kfar Ryat, una presó reconvertida en museu dels horrors de la guerra. Pregunta per la seva mare, però novament les respostes són negatives. Tot i així li donen el nom d'un antic guarda de la presó, Fahim Harrsa. El guarda li explica que l'anomenaven la dona que canta perquè cantava a totes hores i també li explica tots els horrors que va passar a presó. La Jeanne descobreix que la seva mare va ser violada per Abou Tarek, un torturador de les forces nacionalistes. Degut a les violacions, la Nawal es va quedar embarassada i va donar llum dins la presó. En busca de més pistes, Fahim Harrsa li dona a la direcció de la infermera que va atendre a la Nawal durant el part. Superada per la situació, truca al seu germà Simon en busca d'ajuda, dient-li que el necessita amb ella per resoldre l'última voluntat de la seva mare.

A Canada, en Simon parla amb en Lebel qui incideix en la necessitat de fer el que el testament de la Nawal reclama. En Simon, decidit amb la seva voluntat insisteix que el seu viatge és només per recollir a la seva germana i poder tornar

tots tranquils a casa. En Lebel accepta les condicions d'en Simon, però alhora recorda els seus últims moments amb la Nawal i com va elaborar les cartes que havien d'entregar la Jeanne i el Simon.

Novament a la presó de Kfar Ryat, Abou Tarek tortura a la Nawal i en conseqüència succeeix el que Fahim Harrsa explica a la Jeanne, la Nawal es queda embarassada. Tot i voler avortar, acaba donant a llum a dos fills, dos bessons. La infermera aconsegueix dissuadir al guarda que volia llençar els nens al riu i se'ls queda.

En Simon i en Lebel arriben a Daresh i es retroben amb la Jeanne. Aquesta s'encara amb el seu germà per que l'acompanyi a veure a la infermera a l'hospital on està ingressada. Acompanyats d'en Maddad, un company d'en Lebel, es dirigeixen a l'hospital. Allà descobreixen que el fill que va tenir la Nawal a la presó no és el germà que estan buscant, sinó que son ells els nens que van néixer a la presó.

En un breu *flashback* en una ciutat en runes per la guerra uns nens s'obren camí pels perillosos carrers. Un d'ells es abatut per un tirador ocult des d'una casa. Abans d'acabar amb tots els nens, es mostra el tatuatge al taló del tirador, el mateix que el fill de la Nawal.

A Daresh, en Maddad comenta a la resta les seves investigacions i que coneix el nom del seu germà, Nihad. La pista a seguir del seu germà és un camí sense sortida, ja que els documents es van destruir o extraviar amb la guerra. En Maddad recomana anar a parlar amb l'encarregat de la destrucció de l'orfenat de Kfar Khout, el senyor de la guerra Wallat Chamseddine. Per trobar-lo, en Lebel acompanya al Simon a un camp de refugiats a Deressa i un cop allà, ell serà qui els trobi a ells. Mentre esperen, uns homes armats es presenten a l'habitació del Simon, dient-li que l'acompanyin. Un cop reunit amb en Chamseddine, aquest li explica al Simon que va entrenar a el seu germà Nihad com a soldat. Embogit per la guerra, en Nihad va ser capturat pels nacionalistes i enviat a Kfar Ryat convertit en torturador. Un cop capturat, Nihad va adoptar el nom d'Abou Tarek.

A continuació, la Nawal i la Jeanne estan a la piscina. Atzarosament, la Nawal es fixa en un peu que té al davant, un peu amb el tatuatge que tenia el seu primer



fill. Impactada amb el rostre que veu, la mare descobreix el mateix que els seus fills, que el seu torturador i pare dels bessons, és també el seu fill.

De nou al present, en Simon i la Jeanne localitzen a en Nihad a Canada, qui també es va exiliar allà un cop va finalitzar la guerra, i l'entreguen les dues cartes. En Nihad les llegeix en privat, primer la destinada al pare, plena de ràbia i seguidament la dirigida al fill, escrita amb tendresa i amb compassió.

Un cop finalitzada la voluntat de la Nawal, els germans reben una nova carta, aquest cop dirigida a ells. En aquesta carta els diu que gràcies al que han fet han trencat el fil de la ira, i gràcies a això tots poden i mereixen estar en pau. Finalment, el Nahid visita la tomba de la seva mare, la qual ja té làpida.

- **5.1.3 Relat de la història**

Pel relat de la història veiem que aquesta s'explica des de dos punts de vista diferents en quant a espai i en quant a temps. Des del punt de vista de la Narwal, al passat, i des del punt de vista dels bessons, al present. A mesura que el viatge de descobriment dels germans comença, la història de la Narwal de jove s'intercala en la narració i els fets avancen de la mà.

Per aquesta narració es fa l'ús d'un narrador múltiple. S'explica la història des de punts de vista i amb personatges diferents, en diferents línies temporals. Així doncs, un narrador correspon al present, al viatge de la Jeanne i el Simon i un segon narrador es correspon al passat, a tots els *flashbacks* relacionats amb la vida de la Narwal («Tipos de narrador en el guió de cine», 2018).

Tenint en compte la narració utilitzada per a aquest relat l'estructura narrativa cinematogràfica utilitzada es correspon a l'estructura del contrapunt. Aquesta estructura alterna de forma simultània personatges, espai i temps, tal com es fa repetidament al film (Zaldivar, 2018).

En quant al muntatge, estretament relacionat amb els punts anteriors es tracta d'un muntatge narratiu i paral·lel en quant a la temporalitat. És un muntatge narratiu perquè relata uns fets, independentment de l'ordre cronològic d'aquests, ens explica una història des de l'inici fins al final. Respecte a la successió temporal dels fets, s'inclou *Incendies* dins del muntatge paral·lel degut a la

narració que fa el film de les accions que ocorren. Les accions del passat i del present es desenvolupen simultàniament, una darrere de l'altre, creant així una associació d'idees en l'espectador i ajudant-lo a entendre la incògnita alhora que els seus protagonistes («Tipos de montaje cinematográfico», 2018).

- **5.1.4 Tipologia de personatges**

**Nawal Marwan:** Protagonista del film i mare de la Jeanne i el Simon. El viatge que emprenen els fills de la Nawal serveixen per descobrir realment qui va ser. Repudiada des d'un inici per la seva família, la Nawal va haver d'abandonar el seu primer fill i començar una nova vida. Degut a l'esclat de la guerra decideix buscar al seu fill, però al pensar que aquesta està mort s'acaba sumant a la causa musulmana en contra dels nacionalistes cristians. Acaba empresonada a Kfar Ryat, i allà es torturada i violada per Abou Tarek, quedant-se embarassada de la Jeanne i el Simon, germans bessons. Un cop alliberada marxa exiliada a Canadà amb els seus dos fills i ja entrada en la vellesa, descobreix per atzar, que el seu torturador a Kfar Ryat, era el seu primer fill. El seu testament, el fil conductor del film, convida als bessons a buscar la veritat que ella va descobrir i així aconseguir trencar l'espiral de patiment en la qual es va veure abocada la Nawal.

El personatge de la Nawal es pot entendre com un personatge itinerant i perdut durant una gran part de la seva vida. Mai, excepte en els seus últims moments de vida ha pogut decidir i ha actuar respecte al que ella volia. Ja de ben jove va haver d'abandonar al seu fill i marxar amb el seu tiet perquè així li va ordenar la seva àvia. Quan esclata la guerra civil, pren la important decisió d'anar a buscar al seu fill, però el que troba la deixa tant destrossada que acaba unint-se a les milícies musulmanes i novament es mou impulsada per les ordres d'una altre persona. Un cop és alliberada de la presó, sense rumb, decideixen exiliar-la a Canadà, però ella no és decisiva en cap moment, es deixa emportar per la corrent. És únicament a la seva vellesa, quan descobreix la veritat sobre el seu fill i el seu torturador que decideix actuar amb consciència i decisió, llegant als seus fills la tasca i la promesa que hauran de complir per poder donar una sepultura decent a la seva mare.

**Jeanne i Simon Marwan:** Fills de la Nawal, són els encarregats de complir l'última voluntat de la seva mare. Inicialment el Simon es mostra més reticent a l'hora de dur a terme l'encàrrec, però finalment acaba accedint. El seu viatge, és alhora el viatge de la Nawal, i el seus descobriments expliquen les qüestions que tant havien castigat a la Nawal durant la seva vida.

El seu paper és fonamental, descobrir una veritat que la seva mare no va poder dir-li'ls i així trencar amb la ira del passat. Tot i ser personatges essencials, s'explica poc d'ells. De la Jeanne es coneix que treballa a la universitat, de professora adjunta de matemàtiques, però del Simon no es coneix res. No se sap si tenen família, més enllà d'ells mateixos, o qualsevol altre cosa. Es remarca, novament, que tota l'acció gira al voltant de la Nawal, l'autèntica protagonista del relat, i en aquest cas, els seus fills han de complir la funció de desvetllar la veritat a l'espectador.

**Abou Tarek/Nihad:** Primer fill de la Nawal i pare de la Jeanne i el Simon. Entregat a un orfenat de ben petit, va ser ensinistrat per les milícies musulmanes com a tirador d'elit. Un cop capturat pels nacionalistes cristians aquests el van reconvertir en torturador i va ser enviat a Kfar Ryat, on sense saber-ho va torturar i violar a la seva mare Nawal. Un cop la guerra va finalitzar també es va exiliar al Canadà, on la Jeanne i el Simon li entreguen les cartes de la Nawal. Descobreix una veritat que desconeixia i esgarrifadora. En Nihad representa la ira. Tal com esmenta la Nawal en una de les cartes dirigides al Nihad, ell va ser fruit de l'amor, però la seva vida ha estat marcada per la ira. Ell és el fil de la ira que la Nawal vol trencar, al conèixer la veritat res queda en l'oblit i alhora es pot seguir endavant.

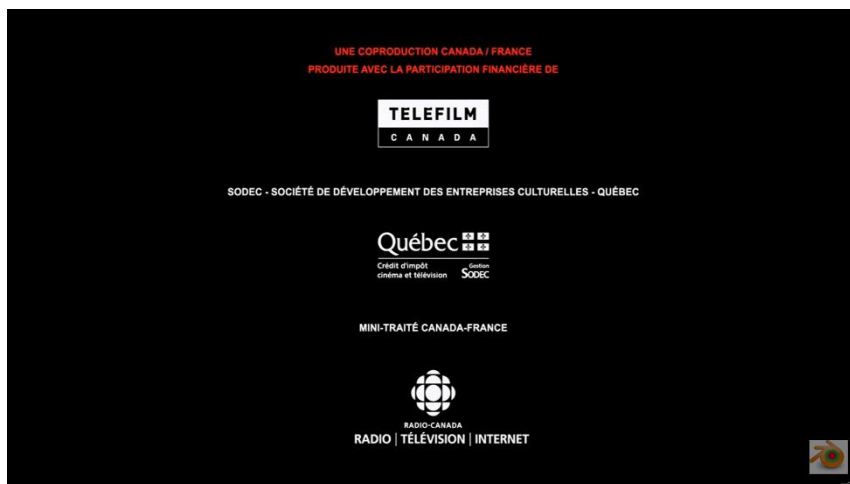
**Jean Lebel:** Notari, amic i cap de treball de la Nawal durant quinze anys. Així es presenta a en Jean Lebel durant la lectura del testament de la Nawal a l'inici del film. El seu paper al film i a la historia està lligat a la creació del fil narratiu, entregar les cartes de la Nawal. En Lebel, com es mostra en breus *flashbacks*, és l'encarregat de redactar les cartes i el testament de la Nawal quan aquesta ja es troba en els seus últims moments de vida, ell coneix la veritat en tot moment però la seva tasca no és predicar la veritat, és que la voluntat de la Nawal es compleixi.

**Maddad:** Notari de la ciutat de Daresh, és també un conegut d'en Lebel. Així com el notari canadenc, en Maddad ajuda als bessons en la seva recerca. La seva aparició al film sembla la d'un *deus ex machina*, ja que ajuda a solucionar l'últim entramat del film en qüestió de trucades i contactes que mai tenen una importància narrativa al film. La seva funció, la qual compleix, és alleugerir el llarg viatge que realitzen els bessons. Gràcies a ell, el tercer i últim acte del film té un ritme més accelerat, totes les peces es cohesionen i la impactant veritat es descobreix. A l'igual que en Lebel, company de professió, ajuda a que la voluntat de la Nawal es compleixi fins l'últim moment.

**Wallat Chamseddine:** Líder de les milícies musulmanes. Tot i aparèixer breument al film, la seva ombra es troba present durant tota la pel·lícula. Ell és l'encarregat de destruir l'orfenat on estava en Nahid, i l'encarregat d'ensinistrar-lo com a tirador. Ell és també qui recluta assigna la missió a la Nawal, i també qui decideix exiliar-la a Canadà un cop ha estat alliberada de Kfar Ryat. La seva aparició física al film amb el Simon es per confirmar el clímax màxim de la pel·lícula. Confirma a en Simon, que el seu germà Nihad, un cop va ser empresonat pels nacionalistes cristians va ser enviat a la presó de Kfar Ryat com a torturador, i que va passar a dir-se Abou Tarek. L'encarregat de revelar la veritat absoluta del film és també un dels responsables de tot.

- **5.1.5 Elements gràfics**

La presència d'elements gràfics al film és reduïda. A *Incendies* apareixen elements gràfics diegètics i extradiegètics, sent els segons molt més presents a la pantalla que els primers. Respecte als elements gràfics extradiegètics, la seva presència és molt significativa i ajuda a marcar el ritme de la narració. En primer lloc, la *Imatge 1* mostra els crèdits inicials del film, els quals breument anomenen les productores encarregades del projecte i ràpidament dona pas a imatges.



*Imatge 1: Min. 00:54 Crèdits inicials d'Incendies.*

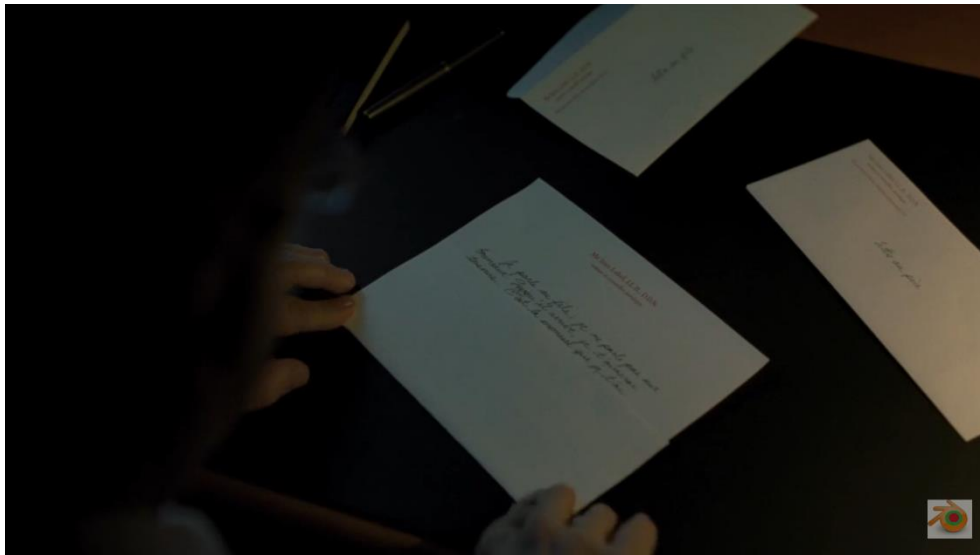
A cada capítol, es barreja passat i present, però la unitat narrativa que es treballa ve marcada pel títol del mateix capítol. Tal com es veu a la *Imatge 2*, el punt clau de la narració del capítol és la ciutat de Daresh, el nom del capítol. Amb l'arribada de la Jeanne, es descobreix alhora tot el que va viure la Narwan a aquella ciutat.



*Imatge 2: Min. 28:56 Rotulació indicant l'inici d'un nou capítol.*

Per últim, així com els crèdits inicials, l'últim element gràfic extradiegètic són els crèdits finals del film.

Respecte als elements gràfics diegètics, aquests també tenen una presència molt limitada al film. El més destacat són les cartes de la Nawal dirigides als seus fills. Tenen una aparició molt limitada, quan en Lebel les escriu (*Imatge 3*) i quan en Nihad les llegeix . La seva presència en pantalla té també una estreta relació amb el coneixement de l'espectador i els fills de la Nawal. No és fins al final del film que el contingut d'aquestes cartes es revela, i així, l'objecte que ha provocat el viatge dels bessons, el causant de tota la història de descobriment té una aparició fugaç i estel·lar.



*Imatge 3: Min. 2:10:54 Cartes de la Nawal.*

- **5.1.6 Elements sonors**

En quant als elements sonors del film la música té una presència molt reduïda en la pel·lícula. A la primera seqüència inicial, quan els militants musulmans estan tallant el cabell a en Nihad, sona la cançó de *You And Whose Army ?* de *Radiohead* de l'àlbum *Amnesiac*. La cançó segueix sonant fins que en Lebel és el centre de la imatge, preparat per donar el testament de la Nawal als seus fills. Més endavant, quan la Jeanne arriba al poble natal de la Nawal, torna a sonar la cançó *You And Whose Army*. Aquest cop, la presència de la música inicialment és diegètica, ja que la Jeanne està escoltant la cançó amb els seus auriculars al bus, però als següents plans, quan camina entre les runes del poble de la Nawal la música és extradiegètica.

Respecte al significat de la cançó, el cantant de *Radiohead*, Thom Yorke diu que “tracta sobre algú que ha estat escollit pel poble i que després els traeix descaradament, tal com va fer Blair”. Yorke es refereix al polític i ex-Primer Ministre britànic Tony Blair. Aquesta interpretació sembla poc relacionada amb l'ús que es vol evocar i aconseguir a *Incendies* («*You And Whose Army?*», 2019).

A diferència de la pista anterior, la resta de música al film està composta per Grégoire Hetzel. La presència és molt reduïda i molt dissimulada, sempre té una tonalitat lúgubre i tenebrosa, amb tos greus emfatitzant la gravetat de l'acció. Tot i així, mai adquireix un to elevat i la seva funció és més aviat ornamental. Al final del film, és quan més evident es fa la música, en especial quan es parla d'en Nahid i la vida que aquest porta al Canadà. En aquest cas la música té un to més agut, i ajuda a destensar l'acció de tota la pel·lícula. Tot ha estat descobert, per tant el viatge ha acabat i el film està arribant al seu fi.

Un altre recurs sonor que el film utilitza és la veu en off. Només és utilitzada al final, quan en Nahid llegeix les cartes de la Nawal. Quan aquest les està llegint, sentim la veu de la Nawal. L'efectivitat del recurs és evident, transmet amb claredat les emocions que es volen transmetre. Amb la veu de la Nawal s'entenen la contraposició d'emocions de cada carta. A la primera la ràbia i la ira són més que evidents, i a la segona la tendresa i l'amor són els sentiments predominants.

- **5.1.7 Elements visuals**

La història que s'explica a *Incendies* és una història familiar i íntima que mica en mica la Jeanne i el Simon van descobrint. Aquesta intimitat es mostra amb plans tancats dels protagonistes en gairebé tot moment. A excepció de grans plans generals per introduir un nou lloc, la resta de plans són tancats, plans mitjos i plans curts dels actors. Respecte a la intimitat esmentada abans, aquests plans permeten mostrar i fixar l'interès de l'acció en les emocions dels protagonistes. Estar tant a prop dels protagonistes ajuda a interioritzar més les emocions d'aquests i a empatitzar més amb ells. Quan en Simon li diu a la Jeanne la veritat que ha descobert, que el pare a qui busquen és també el seu germà, les

emocions de la Jeanne i el Simon prenen el protagonisme del moment per sobre de la notícia, és el seu patiment el que aconsegueix emocionar a l'escena.

Tal com s'ha esmentat, la presència de plans oberts no és constant a la pel·lícula i aquests apareixen per mostrar noves localitzacions o canvis d'espai per situar a l'espectador. Tot i així, els plans oberts també serveixen per mostrar els sentiments oposats als tancats, poden mostrar fredor o indiferència. Quan els dos bessons han llegit el testament de la Nawal amb en Lebel, en Simon es mostra hostil a realitzar la voluntat de la seva mare. La conversa que manté amb la Jeanne un cop han obert el testament és un pla obert dels dos al carrer discutint. El pla, llunyà a l'acció, mostra la indiferència inicial del Simon i com no vol estar involucrat.

L'angulació de la càmera és majoritàriament neutra durant tot el film, situant-se en una línia horitzontal. En certes ocasions aquesta neutralitat es trenca per atorgar més efecte a la imatge que s'està veient. Durant les tortures de la Nawal, l'angulació utilitzada és contra picada, especialment en el moment quan Abou Tarek abandona la sala. Amb aquesta angulació, l'espectador es troba al mateix lloc que la Nawal i dret es troba Abou Tarek, la figura d'autoritat i tortura de la presó. El pla contrapicat dona autoritat i poder a Abou Tarek, mentre que deixa a la Nawal indefensa al terra. El mateix personatge autoritari és també la mostra del següent exemple, ja que quan en Nihad llegeix les cartes de la Nawal al final del film, la veritat demolidora el destrossa i un cop ha llegit les cartes un lleuger pla picat enfoca les cartes sostingudes per les mans d'en Nihad. El mateix personatge, retratat amb angulacions oposades.

- **5.1.8 Elements de temps i espai**

En quant als elements d'espai i temps aquests estan estretament relacionats al film de Villeneuve. El temps passat i el present es barregen sense parar en les diferents localitzacions en les quals transcorre el film. El relat comença a Canadà, però en cap moment s'esmenta la ciutat. No és un punt important, però per les breus escenes que hi ha de la metròpolis es pot arribar a la conclusió que podria ser una de les grans ciutats com Toronto o Montreal. La major part de l'acció, passat i present, transcorre a l'orient mitjà, a un país sense nom amb ciutats



inventades. Tenint en compte que Wajdi Mouawad, l'autor original de l'obra, és canadenc i d'origen libanès, sembla probable que l'elecció d'espais escollits no sigui aleatòria.

El temps és un element clau a *Incendies*, el relat cinematogràfic de l'obra està escrit perquè per avançar en la historia has de conèixer el passat. Així es desenvolupa durant 130 minuts el guió d'*Incendies*, amb el viatge de la Jeanne i el Simon, cada cop que un d'ells avança hi ha una rèplica del passat, de la vida de la Nawal mostrant com va seguir aquell camí.

Així doncs, temps i espai conflueixen en el guió, quan la Jeanne arriba a Daresh i pregunta per la seva mare la resposta que rep l'espectador no té sentit fins que obté la resposta del flashback. La resposta del present té sentit gràcies als actes del passat. Seguint amb l'exemple de Daresh, la Jeanne descobreix a la universitat de Daresh que la seva mare va acabar empresonada a Kfar Ryat i a través del flashback de la Nawal a Daresh es descobreix com acaba allà.

El tractament del temps és també altern entre passat i present. Mentre que el viatge de la Jeanne i el Simon pot ser breu, uns deu dies, el viatge de la Nawal explicat en *flashbacks* ocupa un període de temps molt més extens. Els *flashbacks* permeten realitzar salts temporals molt grans entre un fragment de la Nawal i un altre, anant directament als punts clau que interessin pel relat. Tal com passa a la presó de Kfar Ryat, en qüestió de pocs minuts es veu com la Nawal queda embarassada, vol avortar i acte seguit està donant a llum als bessons. A diferència de les el·lipses del temps present, les de la Jeanne i el Simon, aquestes només ometen temps insubstancial agilitzant el temps de la narració.

## **5.2 Prisoners**

- **5.2.1 Fitxa tècnica<sup>2</sup>**

**Títol original:** Prisoners

**Direcció:** Denis Villeneuve

**País:** Estats Units

**Any:** 2013

**Duració:** 146 min.

**Gènere:** Drama, Thriller

**Repartiment:** Jake Gyllenhaal, Hugh Jackman, Paul Dano, Maria Bello, Melissa Leo, Viola Davis, Wayne Duvall, Terrence Howard, Dylan Minnette, David Dastmalchian, Len Cariou, Sandra Ellis Lafferty

**Web:** [www.prisonersmovie.warnerbros.com](http://www.prisonersmovie.warnerbros.com)

**Distribuidora:** Warner Bros. Pictures

**Productora:** Warner Bros., Alcon Entertainment

**Música:** Jóhann Jóhannsson

**Direcció:** Denis Villeneuve

**Diseño de producción:** Patrice Vermette

**Diseño de vestuario:** Renée April

**Fotografia:** Roger Deakins

**Muntatge:** Gary Roach, Joel Cox

**Producció:** Andrew A. Kosove, Broderick Johnson, Kira Davis, Robyn Meisinger

---

<sup>2</sup> («Ficha técnica ampliada de la Película Prisioneros», 2018)

- **5.2.2 Argument del film**

*Prisoners* comença el seu relat amb en Keller Dover i el seu fill Ralph caçant un cérvol. De camí a casa, en Keller li explica al Ralph que sempre s'ha d'estar preparat davant una possible adversitat, tot s'ha de tenir sota control. Mentre arriben a casa es veu com una autocaravana circula pel seu barri.

Quan arriben a casa, tota la família Dover, Keller i Grace i els seus fills Ralph i Anna, marxen cap a casa del Franklin i la Nancy Birch a celebrar el dia d'Acció de Gràcies. Abans de començar a dinar, la Joy, la filla petita dels Birch, i l'Anna volen sortir al carrer a passejar. Per sortir marxen amb en Ralph i l'Eliza, la germana major de la Joy. Durant el passeig les nenes petites comencen a jugar al voltant de l'autocaravana que s'ha vist al començament del film. Tant en Ralph com l'Eliza agafen a les nenes i marxen ràpid d'allà, ja que senten soroll dins l'autocaravana.

Un cop el dinar ha acabat, l'Anna li demana als seus pares que vol anar a casa amb la Joy a buscar el seu xiulet vermell per emergències que en Keller li va donar. De nou, els pares insisteixen a que marxin amb els seus germans grans. Una estona després, quan el matrimoni Dover vol tornar a casa no troben a l'Anna ni a la Joy. Busquen al Ralph i a l'Eliza per saber si les han acompanyat a casa i ells diuen que no les han vist en cap moment. En Keller va corrent a casa però no hi són. Un cop retorna a casa dels Birch en Ralph els hi comenta el que havia passat anteriorment amb l'autocaravana. Corrent també, en Keller, en Ralph i el Franklin van a buscar l'autocaravana però ja no hi és. Desesperat, en Keller truca a la policia.

En un restaurant xinès, el detectiu Loki està dinant sol. Rep una alerta que han trobat l'autocaravana que buscaven i ràpidament es dirigeix allà. Un cop arriba, el conductor intenta fugir amb el vehicle però s'endinsa al bosc i xoca amb els arbres. Un cop detingut, Loki interroga al conductor, que es diu Alex. L'interrogatori és inútil, ja que l'Alex té un coeficient intel·lectual d'un nen de deu anys i no pot respondre la majoria de preguntes. En busca de respostes en Loki es dirigeix a casa de la tieta de l'Alex, la Holly. Aquesta li confessa que els pares de l'Alex van morir quan ell tenia sis anys.

A l'endemà, en Loki va a parlar amb els Birch i després amb els Dover. En Keller està furios, creu que l'Alex és el responsable del segrest de les nenes. Abans que en Loki marxi de la casa en Keller li demana al Loki que l'Alex segueixi empresonat fins que trobin a la seva filla. En Loki diu que ho intentarà però que sense proves incriminatòries no poden tenir a ningú tant temps empresonat.

En Loki comença a investigar sospitosos d'abusos sexuals en un radi proper a la desaparició de les nenes. Un d'aquests sospitosos és el pare Patrick. Un cop en Loki arriba a casa del pare, truca al timbre però no obté resposta. Al investigar per les finestres veu que el pare està al terra abatut i entra a la força. Un cop dins s'adona que està borratxo i comença a investigar la casa. Descobreix un soterrani ocult amb un cadàver. Ràpidament desperta al pare i l'interroga respecte al mort. El pare confessa el crim dient-li que era un home que es va presentar a casa seva dient-li que va matar a setze nens, declarant-li la guerra a Déu.

Per una altra banda, tot el poble s'involucra en la recerca de les nenes. En Keller, junt amb la resta del poble està buscant a les seva filla pel bosc quan rep una trucada de la seva dona Grace, que li diu que estan alliberant a l'Alex de la comissaria. Com una fura, en Dover es dirigeix allà. Just quan arriba, agafa a l'Alex amb força i l'empeny al terra, preguntant-li que ha fet amb la seva filla. Entre tot el caos, l'Alex li respon al Keller que les nenes només van plorar quan les va deixar. Un cop aparten al Keller, aquest discuteix amb en Loki i el seu cap i els explica tot el que l'Alex li ha dit. Degut a l'incident, en Loki torna a casa de la Holly per parlar amb l'Alex, qui nega haver dit res en tot moment. Quan en Loki marxa de casa de la Holly truca a en Keller per explicar-li la situació, però aquest el penja.

Desesperat, en Dover marxa de casa i se'n va a investigar per compte seu a l'Alex i la Holly. D'amagat, en Keller espera a que l'Alex surti de casa en qualsevol moment. Al cap d'una estona l'Alex surt a passejar el seu gos i en Keller veu com l'estrangula un moment i després el segueix passejant com si res. Mentre l'Alex canta la mateixa cançó que cantaven l'Anna i la Joy, en Keller el segresta a punta de pistola. A continuació en Keller va a buscar a en Franklin a casa seva i es dirigeixen a un bloc abandonat propietat del Keller. Allà li mostra a en Franklin

que ha segrestat a l'Alex i que té la intenció de torturar-lo fins que comenci a parlar.

A part, en Loki segueix la pista d'un nen desaparegut fa uns anys i va a parlar amb la mare d'aquest. La mare li explica al Loki tot el que va passar, i li explica que també va veure una autocaravana abans que el seu fill desaparegués.

En Keller i en Franklin segueixen torturant a l'Alex. Només ho fa en Keller, en Franklin només subjecta a l'Alex perquè no escapi. Quan en Franklin torna a casa es troba a la seva família i a una multitud de gent amb espelmes mostrant suport a la família. Entre la multitud esta també el detectiu Loki. En Loki veu a un home sospitós que arranca a córrer i el persegueix però finalment fuig.

El detectiu Loki rep una trucada d'una treballadora d'un centre comercial que ha reconegut al sospitós que hi havia a casa dels Birch la nit anterior. La treballadora li comenta al detectiu que sempre compra roba de nen.

Ahora, en Franklin i en Keller segueixen amb els interrogatoris sense èxit. En Franklin, superat per la situació li confessa a la seva dona tot el que està passant. Coneixent la situació, la Nancy vol veure a l'Alex i preguntar-li ella sobre la seva filla. Un cop arriben els tres al bloc abandonat, la Nancy veu com de desfigurat està l'Alex degut als cops del Keller. Li pregunta per la Joy i en un intent d'ajudar-lo a parlar, la Nancy l'allibera i l'Alex agredeix al Keller sense fer-li cap ferida important. Després de l'atac de l'Alex en Keller construeix un petita cambra de tortura dins de la dutxa on no entra ni un raig de llum i l'aigua només surt gelada o bullint. Els Birch no detenen al Keller però tampoc volen formar part de la seva tortura i decideixen mantenir-se al marge de tot el que fa.

Abans que els Birch tornin a casa, l'home sospitós que el Loki va perseguir torna a casa dels Birch, i aquest cop aconsegueix entrar dins quan només hi ha l'Eliza. Sense ser vist, marxa de casa dels Birch i va a casa dels Dover on desperta a la Grace, qui espantada truca a la policia. En Loki acudeix a la casa dels Dover i pren notes de l'assalt, tot i que no creu que hagi passat res de veritat. Abans de marxar de la casa en Loki inspecciona el soterrani dels Dover i veu totes les provisions que té en Keller allà. Es fixa en que té un sac de sosa càustica mig buit i això fa que en Loki comenci a sospitar d'en Keller.

Al dia següent, en Loki segueix en Dover per veure que fa durant el dia. Quan en Keller està a punt d'arribar al bloc de pisos abandonat veu que el detectiu Loki el segueix i decideix despistar-lo anant a comprar alcohol. Un cop compra l'ampolla en Keller s'apropa al cotxe del detectiu i discuteixen, ja que en Dover no entén perquè l'esta seguint a ell i no als sospitosos. Degut a la discussió en Keller torna caminant a casa on dorm fins el dia següent. En Loki torna a comissaria i segueix investigant a en Keller, descobrint que el lloc on estava anant abans que comprés alcohol era el bloc abandonat que el pare d'en Keller li va deixar en herència. Un cop en Dover es desperta torna cap al bloc de pisos abandonat a seguir amb l'interrogatori a l'Alex. En Loki també es dirigeix cap al bloc i quan arriba en Dover es fa el borratxo, dient-li que va a beure allà d'amagat a la seva família. En Loki investiga el bloc, just quan esta a punt d'arribar a la zona on en Keller té segrestat a l'Alex el detectiu rep una trucada de la treballadora del centre comercial, dient-li que té la matricula del sospitós que compra roba de nen.

Immediatament en Loki es dirigeix cap a casa del sospitós. Un cop allà aconsegueix entrar. La casa esta plena de pintades que semblen laberints i en una habitació troba roba de nen plena de sang amb serps dins. Més endavant, reuneix als Birch i els Dover per veure si identifiquen cap peça de roba que pugui pertànyer a les nenes. Tant el matrimoni Birch com en Keller identifiquen peces de roba de les nenes. En Keller identifica un mitjó amb un conill.

En Loki segueix amb l'interrogatori al Bob Taylor, el sospitós. Porta molta estona dibuixant mapes que semblen laberints i no diu res als agents de policia. Fart d'esperar en Loki entra dins i agredeix a en Taylor. Uns agents han d'entrar per separar-los i aprofitant la confusió en Taylor agafa una pistola dels policies per suïcidar-se. Seguint amb les tortures d'en Keller, l'Alex li diu que les nenes es troben al laberint. Per intentar esbrinar qualsevol cosa relacionada amb els laberints en Keller es dirigeix a casa de la Holly. Parlant amb ella aquesta li diu que el seu fill va morir de càncer i després van adoptar a l'Alex. Degut a la noticia del diari que hi ha la taula, en Keller llegeix que en Taylor s'ha suïcidat i decideix marxar de la casa.

De nou a la comissaria, en Loki esta frustrat perquè el cas no avança i la probabilitat de trobar a les nenes cada cop és menor. Per casualitat, se n'adona que el collar que tenia el cadàver trobat al soterrani del pare Patrick és igual que

els dibuixos que va fer en Taylor abans de suïcidar-se. Just al moment, el truquen per informar-li que tota la sang de la roba és de porc i no humana, només la roba de l'Anna i la Joy és de nena, la resta ha estat comprada i encara tenia l'etiqueta i a més, al jardí d'en Taylor hi ha dos maniquins de nens enterrats. Tot sembla indicar que és un muntatge. Per assegurar-se'n, en Loki es dirigeix a casa dels Dover i al jardí troba l'altre mitjà de l'Anna, confirmant que la teoria del muntatge és certa i en Bob Taylor no tenia res a veure amb el segrest.

Més tard, la Grace rep una trucada, han trobat a la Joy i està a l'hospital ingressada. Immediatament tota la família Dover es dirigeix cap allà. En Keller no pot esperar a que la Joy es recuperi i la bombardeja a preguntes però l'única resposta que li dona la Joy és que ell estava allà. Desconcertat per la resposta en Keller fuig de l'hospital i en Loki el segueix pensant que ell és l'autor del crim. El detectiu Loki arriba al bloc de pisos abandonat pensant que hi trobaria a en Keller, però troba a l'Alex torturat i destrossat.

En Keller arriba al seu destí, casa de la Holly. Sap que és ella la segrestadora, però abans que pugui fer res la Holly, a punta de pistola, l'obliga a beure una beguda amb drogues per manipular a en Dover. La Holly confessa tots els segrestos que va realitzar amb el seu marit, dient que ho fa per declarar-li la guerra a Déu. Tot i que ara esta sola ha abaixat el ritme però vol seguir amb la seva causa. Llença a en Keller a un forat del seu jardí i s'emporta la furgoneta d'aquest per no deixar proves. Dins el forat en Keller troba el xiulet vermell de la seva filla, però degut a l'efecte de la droga no té forces per xiular.

Tot el desplegament policial es troba al bloc abandonat on el Keller torturava a l'Alex. El cap d'en Loki li demana que sigui ell qui vagi a informar a la Holly que ja han trobat el seu nebot. Un cop en Loki arriba a casa de la Holly aquesta s'espanta i creient que l'han descobert va cap a l'habitació on tenia a l'Anna segrestada per provocar-li una sobredosis. El detectiu aconsegueix entrar dins la casa i dispara a la Holly, aquesta també el dispara a ell però només el fereix. En un intent desesperat per salvar a l'Anna en Loki arriba ràpidament fins a l'hospital més proper.

Passat un temps, en Loki llegeix un diari a l'hospital, l'Alex ha tornat amb la seva vertadera família i en Keller segueix desaparegut. Un cop fora de l'hospital, en

Loki està a casa de la Holly, amb l'equip d'investigació. Abans de marxar degut al fred que fa, se sent un xiulet cada cop més fort.

- **5.2.3 Relat de la història**

L'estructura narrativa a *Prisoners* segueix una temporalitat fílmica lineal. La història que s'explica transcorre en ordre cronològic. Així doncs, la divisió del film en tres actes es troba molt present i és fàcilment identificable per a l'espectador. Tant el primer acte com el tercer tenen una breu durada. Igualment, tant la presentació com la resolució del conflicte és sobtada i inesperada per l'espectador, així doncs la intensificació del conflicte al segon acte és el gran protagonista del film (Álvarez, 2017).

Per a la narració del relat es fa ús d'una narració omniscient sense cap veu en off. En certs moments del film, es segueix la investigació del detectiu Loki en busca de les nenes desaparegudes i en altres moments es segueix el camí que està seguint en Keller Dover. La narració segueix les accions que estan duent a terme els dos protagonistes («Tipos de narrador en el guión de cine», 2018). Tot i així, en certs moments molt puntuals del film aquesta focalització canvia i afegeix a un tercer personatge rellevant per la història. A l'inici del film, quan en Dover torna a casa amb el seu fill després de caçar apareix en pantalla l'autocaravana i la música que sona. No és fins l'aparició del conflicte que l'espectador coneix la importància de l'autocaravana, i en cap moment està conduïda o relacionada amb els dos protagonistes.

El muntatge usat segueix una intenció narrativa, ja que la motivació principal d'aquest és la narració dels fets que s'expliquen. Tal com s'ha esmentat abans, la successió temporal dels esdeveniments a *Prisoners* és cronològica, per tant fa ús d'un muntatge lineal en el que tot succeeix amb un ordre cronològic («Tipos de montaje cinematográfico», 2018). L'única excepció que trenca aquest plantejament és un petit *flashback* al tercer acte del film, on es veu com la filla dels Birch aconsegueix escapar de la Holly. Al no tractar-se d'un recurs continuat sinó puntual, es pot seguir confirmant que el muntatge segueix una successió temporal lineal.



- **5.2.4 Tipologia de personatges**

**Keller Dover:** Protagonista del film, marit de la Grace i pare del Ralph i l'Anna. En Keller es mostra com un personatge recte i autoritari. Pateix, juntament amb la seva dona i el seu fill, la desaparició de la seva filla i decideix prendre's la justícia per la seva mà i intentar trobar respostes que la policia no pot. Aquest camí el porta a torturar durant tot el film a l'Alex Jones sense èxit. L'únic que aconsegueix de l'Alex són respostes que el deixen encara més desconcertat i perdut en la seva recerca. Degut al que li diu la Joy Birch és capaç de deduir que la segrestadora és la Holly Jones, la tieta de l'Alex, i va directe a rescatar a la seva filla. Sense sort, acaba drogat i enterrat a una fossa del jardí de la Holly. El seu destí és incert, ja que en cap moment se sap si el detectiu Loki acabarà descobrint si és ell qui xiula.

En Keller Dover és un personatge mogut per la desesperació i la impotència. Només als minuts inicials del film, amb la conversa que té en Dover amb el seu fill Ralph, es descobreix com és el personatge, un home recte, seriós i ferm, sempre preparat davant qualsevol adversitat que pugui sorgir. Aquest és un punt molt important i repetit durant tot el film, l'anticipació d'en Keller davant les desgràcies, el fet d'estar sempre preparat. És per aquest motiu que les seves decisions estan motivades per la desesperació i la impotència. És un home molt controlador, no entén que la vida té la seva part d'atzar, improvisació i caos. La seva dona i el seu fill esperen que en Keller trobi a l'Anna, ja que sempre els ha donat una seguretat ara inexistent. El camí que pren en Keller més enllà de donar-li respostes li'n genera dubtes però l'obcecació de saber que l'Alex és culpable i que la policia no el creu el fa seguir endavant.

**Grace Dover:** Dona d'en Keller Dover i mare del Ralph i l'Anna. El seu paper és reduït al film, ja que la demolidora notícia de saber que l'Anna està desapareguda la deixa sense forces. Tota la seva força recau en el Keller, confia plenament en ell perquè trobi a la seva filla. La seva intervenció, fruit de la desesperació, empeny a en Keller a segrestar i torturar a l'Alex Jones. Degut al seu estat en cap moment coneix les accions que està fent el seu marit. El personatge de la Grace té una evolució circular al film, bàsicament comença i acaba el film de la mateixa manera, amb la desaparició d'un ésser estimat. Durant el film, la Grace

esta destrossada per la desaparició de la seva filla i al final, el desaparegut és el seu marit.

**Detectiu Loki:** Protagonista del film, és el detectiu assignat al cas de la desaparició de l'Anna i la Joy. Al igual que en Keller, el seu objectiu és trobar les nenes desaparegudes, però els mètodes utilitzats són molt diferents. En Loki realitza una investigació criminal cercant sospitosos i escurçant el cercle de possibles segrestadors. La seva investigació el condueix al que semblen carrers sense sortides i no és fins al final del film que descobreix per casualitat que la segrestadora és la Holly Jones. Un cop tancat el cas tot el que havia descobert fins el moment encaixa.

En Loki és un detectiu amb experiència en casos de desaparicions, es mostra decidit i contundent amb les seves accions, mogut per la motivació de trobar i retornar a les nenes a casa. Tot i que es mou dins els marges de la llei, és també un personatge agressiu, al igual que en Keller, que es veu dut al límit de les situacions. A mesura que avança el film es veu com la desesperació i la frustració augmenta en el personatge. És interessant que un personatge com aquest rebi el nom del déu nòrdic Loki, conegut per ser el déu de l'engany. A diferència de la deïtat, el detectiu compleix la funció oposada, desemmascarar l'engany, és a dir, trobar a les nenes desaparegudes. La descripció del detectiu Loki encaixa més amb una faceta més poc coneguda del déu nòrdic, la d'ajudar a altres déus. En aquest cas, en Loki no és un déu sinó un humà, així doncs ajudar a altres déus pot ser entès com ajudar a altres humans («Loki», 2019).

**Nancy i Franklin Birch:** Pares de l'Eliza i la Joy, la nena desapareguda. El matrimoni Birch, juntament amb els Dover pateixen la desaparició de la seva filla petita. Quan en Keller segresta a l'Alex en Franklin ajuda amb les tortures, però a diferència d'en Keller no té la mateixa força de voluntat i no vol seguir endavant amb el que fa. És per això que en Franklin es sincera amb la Nancy, perquè ja no aguanta la pressió que li provoca torturar a un noi que podria ser innocent, i que encara que la seva filla hagi desaparegut no vol creuar els límits. Un cop la Nancy descobreix el que fan el Franklin i el Keller decideixen mantenir-se al marge de la situació, ja que no volen estar més implicats encara en la tortura, però no fan res per impedir que en Keller segueixi. A mesura que avança el film,

la seva presència en pantalla es va reduint, però a diferència dels Dover, es veu com en tot moment s'han recolzat els uns als altres.

**Holly Jones:** Segrestadora de la Joy i l'Anna. Durant tot el film es presenta a la Holly com la tieta de l'Alex Jones. En realitat, l'Alex és el primer nen al qual van segrestar el seu marit i ella. És l'encarregada del segrest un cop l'Alex li portés les nenes a casa. Retingudes a casa seva, les manté drogades i resolent laberints fins que finalment moren. La Joy aconsegueix escapar i això facilita a en Keller descobrir que és ella la segrestadora. Un cop es presenta el detectiu Loki a casa seva, es pensa que ha estat descoberta i ràpidament intenta provocar-li una sobredosi a l'Anna ja que vol finalitzar el seu treball, encara que això li costi la vida.

Degut a la mort del seu fill per càncer, ella i el seu marit decideixen lliurar una batalla contra Déu segrestant i assassinant nens. Fa que l'origen del seu dolor i patiment és l'origen del patiment dels protagonistes del film.

**Alex Jones:** Suposadament és el nebot de la Holly Jones. És el principal sospitós del segrest de les dues nenes, però degut a la falta de proves és deixat en llibertat. En Keller el segresta i el tortura fins que la policia ho descobreix. Durant tot aquest temps l'Alex no és capaç de dir-li en cap moment el que en Keller vol sentir. Només li explica que les nenes estan al laberint, referint-se al que els està fent la Holly, obligant-les a resoldre laberints i drogant-les cada cop més. La segona cosa que li diu a en Keller és que no es diu Alex. En aquest punt l'Alex es mostra com una víctima més de la Holly, ja que ell va ser el primer nen que la Holly i el seu marit van segrestar.

**Bob Taylor:** Sospitós del segrest de l'Anna i la Joy. En Taylor és una víctima de la Holly i el seu marit que va aconseguir escapar. Degut a la tortura que va patir té un desequilibri mental que l'ha mantingut unit, tot i haver escapat, al matrimoni Jones. La seva unió amb els seus capturadors és tal que entra a casa dels Birch i els Dover per agafar la roba perquè vol seguir relacionat amb els crims que feien els Jones. Per això les taca de sang, semblant ell el responsable de tot. Un cop a comissaria aprofita per suïcidar-se amb la pistola d'un guarda, aconseguint alliberar-se d'una vegada.

**Capità O'Malley:** Cap de policia d'en Loki. Les seves aparicions són reduïdes i en gran mesura són per discutir-se amb en Loki. Sense ser un personatge maligne, O'Malley representa la fredor de la societat, repeteix a en Loki que a vegades es guanya o bé es perd però que no pot enfonsar-se per no resoldre un cas.

- **5.2.5 Elements gràfics**

En quant als elements gràfics que apareixen al film, els extradiegètics es componen bàsicament pels breus crèdits inicials i els crèdits finals. No hi ha cap altre element gràfic afegit per muntatge posterior a la filmació.

Els elements gràfics diegètics ja tenen més protagonisme al film. El més important, tot i que triga una mica a aparèixer en pantalla, són els laberints (*Imatge 4*). Els laberints són una plasmació gràfica de la situació dels personatges, tots ells. Cada personatge és presoner del seu propi laberint intentant de totes les maneres possibles trobar la solució, és a dir, el centre o la sortida d'aquest, depenent de com es vulgui entendre.



*Imatge 4: Min. 1:51:52 El detectiu Loki examina un dels dibuixos dels laberints.*

A excepció del penjoll que porta el cadàver que es troben al soterrani del pare Patrick, els laberints apareixen a casa d'en Bob Taylor, qui va estar segrestat pel matrimoni Jones quan era petit. En Taylor, tot i haver escapat segueix atrapat al

laberint dels Jones. Mai va poder superar el trauma, per això té la paret plena de laberints dibuixats i compra roba de nens petits, tacant-la amb sang de porc. Segueix presoner del laberint, però un cop a comissaria és capaç d'alliberar-se i escapar del laberint al suïcidar-se.

En el cas dels protagonistes es pot veure una gran influència de la cultura grega i la nòrdica en quant als laberints. Respecte a la cultura grega, la llegenda del minotaure, en la qual resumidament un minotaure espera al centre del laberint per tal de devorar a les seves preses. Respecte a la cultura nòrdica, els mites dels laberints involucren a una princesa presonera d'una monstruosa criatura al centre d'aquest. Ambdues interpretacions són vàlides per a *Prisoners*. Entenent als Jones com el minotaure o la monstruosa criatura, obliguen a totes les seves víctimes a resoldre laberints fins a la mort. Tant en Keller com en Loki es troben dins d'aquest laberint, cercant el centre, on es troba la veritat que busquen.

El trajecte d'en Keller dins el laberint té una evolució en dos nivells, físic i mental. El primer nivell és el físic, quan decideix fer-se càrrec ell mateix de trobar el responsable del segrest de la seva filla en Keller porta al màxim el seu cos torturant a l'Alex Jones. Durant aquesta tortura apareix el segon nivell, el mental. En Keller s'identifica per ser un personatge ordenat i recte, molt religiós. Durant aquest trajecte que empren, la seva fe es veu confrontada pels actes que està realitzant. Té la intenció de salvar a la seva família però aconsegueix l'efecte contrari, no es preocupa de la seva dona i no dedica temps al seu fill adolescent. Tot aquest camí el condueix al seu major temor, ser incapaç de poder salvar a la seva filla.

A diferència d'en Keller, en Loki segueix un camí més físic, és l'encarregat d'anar seguint el fil deixat per Teseu i descobrir tot el que pugui del monstre. Tot i així, tot el que troba no té cap sentit o correlació, es troba perdut. No és fins al seu enfrontament final amb el monstre del laberint, la Holly, que és capaç d'ajuntar totes les peces del trencaclosques, o més aviat, trobar el centre del laberint («*Prisoners: Symbolism Done Right*», 2017).

- **5.2.6 Elements sonors**

Jóhann Jóhannsson és el compositor encarregat de la banda sonora del film. La música es troba present durant tot el film i s'encarrega d'acompanyar a l'acció i donar-li més èmfasi a les emocions. El to de la música durant tot el film és greu i lleu, mantenint-se sempre en un segon pla, sempre ornamental i d'acompanyament. Quant és vol donar més èmfasi a l'acció del que està succeint, una melodia més aguda apareix. Un clar exemple és al final del film, un cop en Loki porta a tota velocitat a l'Anna a l'hospital les melodies més agudes sonen amb més força, per dotar de més intensitat a l'escena. Aquesta mateixa melodia, però, se sent al llarg del film sobretot en moments de col·lapse, com quan en Franklin torna a casa seva després de torturar a l'Alex i es veu superat per la situació.

Just començar el film, quan en Keller i en Ralph tornen de caçar es veu en pantalla l'autocaravana de l'Alex Jones. La cançó que sona mentre l'Alex condueix pel barri és *"Put Your Hand in the Hand"* de Gene MacLellan. És una cançó gòspel amb una forta càrrega religiosa. Tot i ser escoltada per l'Alex Jones, la cançó té molta relació amb en Keller. La segona estrofa de la cançó diu:

“ My momma taught me how to pray  
Before I reached the age of seven  
When I'm down on my knees  
That's when I'm closest to heaven  
Daddy lived his life, two kids and a wife  
Well you do what you must do  
But he showed me enough of what it takes  
To get me through, oh yeh! “

Els quatre primers versos poden estar relacionats amb la intensa fe del protagonista, que resa a Déu per demanar-li ajuda i que el guí en el seu camí. Els quatre versos finals descriuen el que farà en un futur per trobar a la seva filla. Els versos descriuen a la perfecció el personatge d'en Keller, amb dos fills i una dona, que ha de fer el necessari per sortir endavant i cuidar de tots.

Durant el film, en moments puntuals s'utilitza la veu en off d'en Dover. El recurs s'utilitza en dos moments, a l'inici, quan esta caçant amb el seu fill Ralph i quan en Keller va a casa de la Holly a segrestar a l'Alex. En les dues ocasions, la veu en off son oracions d'en Keller, demanant ajuda a Déu per trobar a la seva filla. L'ús del recurs permet mostrar la fe d'en Keller independentment de la diegesis de l'acció. Ambdues plegaries es realitzen durant els primers compassos del film i tot i que queda clar des d'un inici la devoció d'en Keller, serveix per reforçar més els seus ideals. Durant el film en Keller resa més vegades, però aquest cop les seves oracions son diegètiques. Al igual que la seva fe, les seves plegaries són més dèbils degut al camí que segueix i només les pot sentir ell ja que la seva fe s'ha corromput.

- **5.2.7 Elements visuals**

El relat de *Prisoners* explica el viatge dels dos protagonistes en busca de les nenes desaparegudes. Les imatges són molt importants, i en el film de Villeneuve trobem que hi ha una coherència entre el valor iconogràfic d'aquestes i el que està succeint. La presència de la llum és molt important i molt present durant el film, ja que la seva absència, o no, determina la interpretació que pot rebre una imatge. Un exemple de la importància de la llum és fa present quan en Dover està torturant a l'Alex amb en Franklin. En Franklin i l'Alex es troben il·luminats per la llum del lavabo, però en Dover desapareix entre la foscor. La transcripció de la imatge és obvia i mostra com la foscor d'en Keller s'apodera d'ell, conduint-lo a fer l'atrocitat necessària per tal de trobar a la seva filla.

Quan en Loki inicia la seva investigació, el primer sospitós amb el qual parla és el pare Patrick. Parlar amb ell és l'inici de la investigació, és el primer contacte d'en Loki amb tota la trama relacionada amb el matrimoni Jones. Així doncs, el seu descens al soterrani del pare Patrick (*Imatge 7*), on troba el cadàver juntament amb decoració eclesiàstica és una metàfora clara del descens als inferns que realitza en Loki al endinsar-se en aquest estret laberint.



*Imatge 5: Min. 31:30 Descens de Loki al soterrani del pare Patrick.*

Tot i que en gran part del film els enquadraments dels personatges són més aviat tancats la presència de plans oberts és també recurrent. Aquests no són utilitzats únicament per situar a l'espectador en un nou espai, sinó també s'utilitzen per representar el laberint en el qual es troben els personatges. Abans de la desaparició de les nenes, es mostren molts plans generals del barri dels Dover i els Birch on totes les cases semblen igual. Quan aquestes desapareixen i els seus familiars van corrent a buscar-les a l'autocaravana també s'utilitzen plans oberts, mostrant la confusió que genera un paisatge molt semblant, com si fos un laberint on les nenes s'han perdut.

Junt amb plans més tancats, un dels recursos més presents durant el film són les angulacions contra picades. En especial durant les tortures d'en Keller a l'Alex, en Dover es mostra des d'una posició més alta, donant-li poder. A diferència de l'Alex que durant les tortures sempre està al terra amb angulacions picades o bé dins la capsa que li prepara en Dover, on està totalment a les fosques. Al final del film, el paper d'en Dover s'intercanvia, i qui durant tot el film s'havia mostrat com un torturador al final d'aquest és torturat per la Holly Jones qui el llença a una fossa. En Dover dins la fossa empetiteix al personatge, se'l veu amb plans picats i es troba immers en la foscor, tal com tenia a l'Alex.



- **5.2.8 Elements de temps i espai**

Els temps i l'espai són dos elements clau al relat que explica Villeneuve a *Prisoners*. En primer lloc, la unitat del temps és abstracte durant tot el film. En cap moment d'aquest, a excepció de la data en la qual comença, el dia d'Acció de Gràcies, se sap en quin dia viuen els protagonistes. Tot i que el temps és crucial i molt important pels personatges aquest no es troba definit en cap moment, no apareixen rellotges, no apareixen calendaris, sabem si es de dia o es de nit o si ha passat un dia d'una acció a una altra però res més. Tenir l'element del temps distorsionat d'aquesta manera és també útil per mostrar l'esgotament i la poca esperança dels personatges, ja que tots els dies són iguals, demolidors. No conèixer el temps és també un reflex del viatge d'en Keller i en Loki. En Keller perd la noció del temps desesperat torturant a l'Alex, no sap quants dies porta fent-ho. En Loki per una altre part segueix buscant fils als quals aferrar-se en la seva investigació, dia si i dia també.

Un element molt important i present durant tot el film és la pluja. Juntament al temps, la pluja és un element molt important a *Prisoners*. La pluja ajuda a crear un ambient de tensió molt afí a les sensacions i emocions dels personatges. Els dies nuvolats i grisos encaixen perfectament amb l'ambient trist que es vol donar al film. Aquest efecte meteorològic apareix en tres ocasions al film, i totes igual d'importants. La primera vegada que plou és quan les nenes desapareixen. El segon cop és quan en Loki investiga i segueix a en Keller i el tercer cop és quan en Loki porta a tota velocitat a l'Anna l'hospital.

Al primer exemple, la pluja marca el punt àlgid del primer acte, la desaparició de les nenes. És una notícia molt colpidora pels familiars i aquests es queden destrossats. L'efecte de la pluja es manté al llarg dels dies, el cel esta núvol, pot ploure en qualsevol moment. L'estat anímic dels personatges és el mateix, ja que poden tornar a haver-hi bones o males notícies en qualsevol moment.

El segon cop que plou és quan en Loki sospita d'en Keller i el segueix. Quan el Keller el descobreix discuteixen, provocant que aquest marxi a casa i no a torturar a l'Alex. La pluja mostra aquí la ràbia i la impotència d'en Keller, que sent que no pot salvar a la seva filla i alhora està sent investigat. Quan torna a casa

la pluja s'ha aturat, tal com la ràbia d'en Keller. Aconsegueix quedar-se a casa i descansar, tot i que no per gaire temps.

L'últim moment en el qual plou al film és al final d'aquest, quan en Loki rescata a l'Anna. La pluja se suma al clímax final del film i tal com la primera pluja amb la desaparició de les nenes. A més a més aquesta ultima pluja tindrà un efecte que s'allargarà durant els dies en els personatges. El rescat de l'Anna és una molt bona notícia, però alhora en Keller està desaparegut i buscat per torturar a l'Alex. Tot i que l'Anna ha tornat a casa, segueix sense ser un bon dia.

Respecte als espais físics que habiten i visiten els personatges guarden molta relació amb les seves accions i el seu camí. En el cas del Dover, marxa a un antic edifici que va heretar del seu pare el qual es troba en runes. En Keller es veu obligat a habitar un espai abandonat per torturar a l'Alex (*Imatge 6*). L'antic edifici es pot entendre com l'interior d'en Keller, una persona fortament creient en Déu, en la llum, però el camí que segueix el porta per la foscor i el racons més foscos del seu ésser.



*Imatge 6: Min. 1:30:34 Keller ensenya l'edifici a en Loki.*

Per últim, al igual que en Dover, els espais que visita en Loki són un reflex del camí que segueix. Un cop s'endinsa al soterrani del pare Patrick i descobreix el cadàver, en Loki s'ha immers dins la foscor que envolta els segrestos. Literalment, en Loki s'endinsa dins la foscor del soterrani amb la seva llanterna, és un raig de llum a la foscor. Un cop entra a casa d'en Bob Taylor, les pintades

a les parets són més que significants i ajuden a deixar clar que en Loki es troba dins del laberint (*Imatge 8*). Finalment, quan arriba a casa de la Holly arriba també al centre del laberint, enfrontant-se al monstre que l'habita.

## **5.3 Sicario**

- **5.3.1 Fitxa tècnica**<sup>3</sup>

**Títol:** Sicario

**Títol original:** Sicario

**Direcció:** Denis Villeneuve

**País:** Estats Units

**Any:** 2015

**Durada:** 121 min.

**Gènere:** Criminal, Drama, Intriga

**Repartiment:** Emily Blunt, Josh Brolin, Benicio del Toro, Jon Bernthal, Maximiliano Hernández, Raoul Trujillo, Daniel Kaluuya, Jeffrey Donovan, Victor Garber, Dylan Kenin, Matthew Page

**Distribuidora:** eOne Films

**Productora:** Thunder Road Pictures, Black Label Media

**Càsting:** Francine Maisler

**Decoració:** Jan Pascale

**Direcció:** Denis Villeneuve

**Director de fotografia:** Roger Deakins

**Diseny de producció:** Patrice Vermette

**Guió:** Taylor Sheridan

**Música:** Jóhann Jóhannsson

**Producció:** Basil Iwanyk, Edward McDonnell, Molly Smith, Thad Luckinbill

**Producció executiva:** Basil Iwanyk

---

<sup>3</sup> («Ficha técnica de la Película Sicario», 2018)

- **5.3.2 Argument del film**

*Sicario* s'inicia a Chandler, Arizona. Un equip del FBI es prepara per accedir a una casa d'un barri residencial. Un cop preparats, entren a la casa destrossant la paret del menjador i entra tot l'equip dirigit per la Kate Macer. Acabada l'operació, descobreixen que no hi ha cap ostatge a la casa, però aquesta està plena de cadàvers amagats a les parets. Mentre parla amb els seus superiors dins la casa, una bomba explota al exterior acabant amb la vida de dos oficials.

Degut al altercat, els superiors de la Kate es reuneixen amb el departament de justícia i el departament de defensa per dur a terme una operació conjunta. El FBI recomana a la Kate i en Reggie, el company de la Kate, per l'operació. Degut a la formació de Dret d'en Reggie en Matt Graver, encarregat de l'operació, decideix escollir només a la Kate. Un cop elegida, la fan passar a la sala de reunions i l'expliquen l'operació en la qual ha d'exercir una funció d'assessora degut a la seva experiència tàctica en la lluita contra el narcotràfic.

A continuació, l'acció passa a l'altre banda de la frontera. Un nen desperta al seu pare, en Silvio, perquè el porti al partit de futbol que ha de jugar. Després de prendre-s'ho amb calma, en Silvio finalment es vesteix, posant-se l'uniforme de policia, i marxen cap el partit.

La Kate es reuneix amb en Graver i juntament amb l'Alejandro i pugen a un jet privat. La Kate pensa que marxen cap El Paso, però l'Alejandro li pregunta si ha estat mai a Juárez. Sorpresa, la Kate pregunta a en Graver si van a El Paso o no, però aquest eludeix la pregunta fent-se l'adormit. Un cop arriben a la frontera, es reuneixen a una base militar amb la resta de l'equip mentre escolten l'operació que duren a terme. Ni en Graver ni l'Alejandro semblen molt atents i la Kate es troba perduda perquè en cap moment li han explicat res de l'operació. Cada cop que fa una pregunta no obté resposta i discuteix amb en Matt, demanant-li quina és la seva funció. En Matt li respon que està a Juárez perquè sap que a Arizona no fa res de profit i que per començar a lluitar s'ha de començar allà, a Mèxic.

L'operació comença i un grup de quatre tot-terrenys es dirigeix cap a Juárez. En un d'aquests cotxes va la Kate amb l'Alejandro i dos membres més. Un cop arriben a Juárez tots els cotxes són escortats per la policia mexicana fins arribar a una base on recullen a l'objectiu, en Guillermo Diaz. En Guillermo és el germà

d'en Manuel Diaz el tercer encarregat del càrtel de droga que volen inhabilitar. Un cop tenen l'objectiu retornen cap a l'altre costat de la frontera però abans d'arribar, aturats pel trànsit veuen com vehicles plens de gent armada es preparen per atacar-los. En quant veuen que un d'aquests cotxes obre la porta tots els agents es despleguen i es dirigeixen als cotxes dels armats. Abans que els mexicans puguin reaccionar, els agents els eliminen a tots. La Kate es queda sorpresa per la reacció dels agents, però es capaç de veure pel retrovisor del cotxe com un policia mexicà l'està apuntant i el dispara. Un cop el transit es dispersa aconseguixen marxar tots.

Arribats a la base, tots els agents entren al Guillermo i la Kate es discuteix amb en Matt degut a l'actuació, acusant-lo d'haver realitzat actes il·legals. En Matt li respon que estan fent el necessari per evitar que el món corrupte de la droga arribi a Estats Units, per això fan el que fan. A continuació en Matt i l'Alejandro torturen al Guillermo per treure-li informació.

Passada la mitjanit, la Kate, en Matt i l'Alejandro tornen a Arizona i amb en Reggie es dirigeixen cap a Tucson. Un cop arriben, un gran grup d'immigrants mexicans estan retinguts pels cossos especials. L'Alejandro només s'interessa per la gent vora l'àrea de Nogales i els interroga. En Reggie pregunta a la Kate que està passant, però ella tampoc entén res. Fart de no trobar respostes en Reggie s'encara seriosament a en Matt perquè els expliqui que estan fent. En Matt els explica que estan interrogant a aquests immigrants perquè en Guillermo els va confessar que existeix un túnel vora la zona de Nogales pel qual transporten la droga. A més, els explica que l'objectiu de tota l'operació és aconseguir que en Manuel Diaz retorni a Mèxic per veure al seu cap i així conèixer la ubicació d'aquest.

A l'endemà, el nen mexicà esmorza a casa seva i pregunta a la seva mare quan tornarà el seu pare de treballar. A l'altra costat de la frontera, la Kate i en Reggie parlen abans de reunir-se amb en Matt. En Reggie li recomana a la Kate que no es confiï de ningú, però la Kate li respon com li va respondre el Matt, dient-li que el que fan és necessari per combatre el narcotràfic.

Es reuneixen amb l'Alejandro i el Matt a un motel de carretera. Quan entren, l'Alejandro està parlant amb gent mexicana que habita la zona vora de Nogales,

i aquests li diuen on pot estar el túnel que busquen. El següent objectiu d'en Matt és atacar la butxaca d'en Manuel Diaz. Per a la operació despleguen agents al voltant d'un banc on saben que cada dia ingressen diners a nom d'en Manuel. Un cop detenen a la dona que ingressava els diners la Kate investiga dins el banc per poder fer un cas i portar-lo a judici. En Matt, és nega rotundament, l'objectiu és aconseguir que en Manuel torni a Mèxic, l'objectiu de la operació era cancel·lar-li les comptes del banc, però no detenir-lo.

Junt amb en Reggie, la Kate va amb el seu cap, Dave Jennings, per comentar tot el que esta fent en Matt i l'Alejandro. Li responen que tota aquesta operació ve d'algú amb més poder, ja que ni els mateixos caps del FBI tenen autorització per encarregar el que s'està fent. En Dave els assegura que no pateixin per les seves accions, perquè tot el que estant fent, encara que no ho sembli, és legal. Indignada amb la resposta del seu cap, la Kate marxa a prendre una copa amb en Reggie, mentre marxen l'Alejandro els observa des d'un altre vehicle.

Arriben a un bar de carretera i prenen unes cerveses. Allà en Reggie reconeix a un amic seu, en Ted. En Ted i la Kate s'agraden i la Kate el convida a casa seva. Quan arriben, la Kate és fixa que en Ted té una polsera igual que les que emboliquen els diners d'en Manuel Diaz. Sorpresa intenta agafar la seva pistola per detenir a en Dave però aquest comença a estrangular-la. L'Alejandra apareix i atura a en Ted apuntant-lo amb una pistola. L'Alejandro i en Matt torturen a en Ted perquè els digui quins altres policies estan subornats pel Manuel.

De nou amb en Silvio, el seu fill el desperta amb l'esmorzar i demanant-li si anirà a jugar amb ell a futbol al parc. Aquest accedeix mentre renya al seu fill qui intentava tocar la seva arma.

A l'endemà, la Kate i el Reggie tornen al motel i en Matt els confirma que en Manuel esta tornant cap a Mèxic, per tant l'operació segueix amb l'assalt als túnels a la zona de Nogales. En Matt li confessa a la Kate i al Reggie que la seva intervenció a l'operació és simplement una necessitat tècnica, ja que treballar amb agents de la llei d'Estats Units permet a la CIA operar legalment a terra estatunidenc. Tot i la insistència d'en Reggie, la Kate vol seguir amb l'operació per descobrir la verdadera naturalesa que s'amaga darrere de tant fum i s'uneixen a ells.

Un cop arriben a la zona de Nogales obliguen a la Kate i al Reggie a anar els últims. Cap dels militars que estan allà es fien de les seves habilitats i temen que la por els faci actuar malament. Dins el túnel, l'equip d'en Graver s'encarrega de tots els assaltants que es troben. En un encreuament l'equip es divideix en dos, en una direcció va l'Alejandro i en una altra tots els demès. La Kate decideix seguir a l'Alejandro. Quan la Kate arriba al final del túnel veu com l'Alejandro segresta a en Silvio, que estava entregant la droga a l'extrem mexicà del túnel. La Kate intenta detenir a l'Alejandro però aquest la dispara a l'armilla per immobilitzar-la expressament i marxa amb en Silvio amb la intenció de eliminar al Manuel Diaz i el seu cap, Fausto Alarcón.

La Kate retorna amb el Matt i la resta de l'equip i s'enfronta a ell. En Matt la immobilitza i l'explica que ha anat pel túnel equivocat i ha vist coses que no hauria. El vertader objectiu de l'operació forma part d'un pla major. L'interès de l'operació radica en eliminar tota la competència del càrtel colombià pel qual treballa l'Alejandro i així el govern estatunidenc pot controlar més fàcilment les operacions contra un únic càrtel.

L'Alejandro obliga al Silvio a aturar el cotxe del Manuel. Mata a en Silvio i fereix a en Manuel, obligant-lo a que el porti fins a casa del Fausto, el seu cap. Gràcies a la vigilància remota de l'equip d'en Matt, l'Alejandro aconsegueix entrar a casa del Fausto, eliminant a tots els seus guardes i també al Manuel. L'Alejandro es presenta a la sala on el Fausto està sopant amb tota la seva família. Abans d'acabar amb la vida d'en Fausto, l'Alejandro assassina a tota la família d'en Fausto perquè senti i pateixi el mateix que va patir ell quan van assassinar a la seva filla i la seva dona.

De nou a casa seva, la Kate fuma una cigarreta al balcó quan la veu de l'Alejandro li diu que hauria d'evitar els balcons durant una temporada. Dins del pis, l'Alejandro obliga a punta de pistola a la Kate a signar un document on digui que tota l'operació va ser legal. Un cop la Kate signa, l'Alejandro li recomana a la Kate que marxi a un poble petit on encara es respecti la llei. Mentre marxa, la Kate l'apunta amb una pistola però incapaç de disparar-lo.

A l'altre costat de la frontera, la dona d'en Silvio veu el partit de futbol del seu fill, mentre de nou, es tornen a sentir trets en la llunyania.



- **5.3.3 Relat de la història**

La narració del film de *Sicario* segueix una estructura narrativa lineal, així doncs, la història succeeix seguint un ordre cronològic dels fets. Tal com amb l'exemple anterior, *Prisoners*, l'estructura narrativa es troba dividida en tres actes clarament diferenciables. El primer serveix per introduir breument els personatges i la seva funció, sent el més breu dels tres. El segon és el que ocupa més protagonisme dins del film degut a la intensificació del conflicte. El tercer acte, tot i ser més curt, òbviament, que el segon té una llargada superior al primer ja que s'encarrega de mostrar els camins que han seguit alguns personatges.

El narrador utilitzat és omniscient sense veu en off. L'elecció d'aquesta narració permet a Villeneuve seguir els passos de la Kate en l'operació del Matt, saber el dia a dia d'en Silvio, el policia mexicà i també seguir les accions que duu a terme l'Alejandro. Així doncs, amb aquest mètode es pot seguir l'evolució de la trama que s'explica independentment d'on es trobi la protagonista d'aquest, la Kate (Álvarez, 2017).

Degut a la intenció narrativa vista al film, es pot afirmar que es muntatge narratiu pel relat d'una història que es fa a la pel·lícula. La successió cronològica de l'acció a *Sicario* deixa clar que es tracta d'un muntatge lineal, on els fets es narren per ordre i no hi ha cap alteració («Tipos de montaje cinematográfico», 2018).

- **5.3.4 Tipologia de personatges**

**Kate Macer:** Agent del FBI pertanyent a la unitat de rescat d'ostatges. Després de trobar una casa plena de cadàvers en una operació, és recomanada per unir-se a una operació per dur a la justícia a en Manuel Diaz, l'encarregat i responsable de tot l'augment del comerç de la droga i responsable dels atroços actes que la Kate es va trobar a la casa, pel que decideix unir-se a l'operació. Durant el film, la Kate es troba constantment en situacions que no comprèn, preguntant-se quina és la seva vertadera funció allà. Tot i que en Matt li confirma que la seva presència allà és únicament burocràtica i no per les seves habilitats i coneixements tal com li van dir, decideix seguir en l'operació, motivada per saber l'origen i la vertadera veritat que s'amaga darrere de tants camins sense sortida. El descobriment de la veritat contradiu totalment els seus ideals, ja que

s'adona de tota la il·legalitat que s'amaga d'aquesta operació i no vol ser part d'ella. Finalment i a punta de pistola, l'Alejandro l'obliga a signar el document on afirma que tot el que s'ha fet a l'operació ha estat legal, veient-se obligada a traïr els seus ideals, ja que no encaixen amb la realitat del món en el qual està.

Tal com es descriu a la sinopsis del film la Kate és una idealista agent del FBI («Sicario», 2015). Quan rep l'oferta d'unir-se a l'operació d'en Matt ella ho veu com la oportunitat perfecte per portar a la justícia els responsables dels atroços actes que es realitzen per la droga. Sempre es vol moure pel cantó de la llei, no vol traspasar cap línia, i aquest és un aspecte molt present al film. Discuteix amb en Matt quan aquest realitza actes fora de la llei perquè segons el seu enteniment, ningú està per sobre de la llei. Un cop assabentada que la seva participació és únicament un tràmit legal, decideix seguir en ella, ja que l'ànsia de conèixer la veritat darrere de tant secretisme l'empeny a seguir. No es fins al final del film que la Kate ha de operar seguint uns ideals que no són els seus, i és quan l'Alejandro l'obliga a signar. Tot i que posteriorment apunta a l'Alejandro amb la seva arma, s'adona que el descobriment d'aquesta veritat l'ha superat i l'ha deixat fora de lloc en una guerra en la qual no existeixen les lleis.

**Reggie Wayne:** Amic i company de la Kate a la unitat de rescat d'ostatges del FBI. Tot i no ser reclutat pel Matt en un inici degut a la seva formació en Dret, la Kate el demana per l'equip degut a la seva amistat i la necessitat d'un recolzament com el seu. En Reggie reclama explicacions a en Matt respecte a l'operació i al igual que la Kate entén que tot el que s'està fent i realitzant no és legal. A diferència de la Kate, quan en Matt els diu que la seva presència allà no és útil, sinó una formalitat per la legalitat de la operació, vol abandonar i oblidar-se de tot. Accedeix a participar fins el final perquè la Kate vol seguir i per no deixar-la sola en cap moment.

**Alejandro Gillick:** Es presenta a l'Alejandro com un assessor i company del Matt. Sent un desconegut durant tot el film, es descobreix que l'Alejandro realment treballa pel càrtel colombià per poder assassinar a en Fausto Alarcón, l'encarregat de la mort de la seva filla i la seva dona.

L'Alejandro és un personatge que es mou per la seva set de venjança. Col·labora amb el govern dels Estats Units, al igual que amb el càrtel colombià, únicament

perquè li poden donar allò que tant busca, venjar a la seva família. Alhora, al llarg del film aquest exerceix un paper de protector de la Kate, ja que aquesta li recorda a la seva filla. La seva relació amb la Kate ajuden a humanitzar una mica a l'Alejandro. Tot i així, els seus objectius estan per sobre de tota relació i no dubte en disparar o amenaçar de mort a la mateixa Kate.

**Matt Graver:** Agent de la CIA i director de la operació. En Matt és un personatge que conté tot allò que entra en contradicció en el personatge de la Kate.

En primer lloc en Matt és un agent que es mou entre fronteres, fins i tot se'l descriu com un agent del caos. Actua per la legalitat però ho fa en gran mesura seguint mètodes il·legals. Durant el film en Matt mai revela la veritat del que està succeint a la Kate, ell és l'encarregat del secretisme constant de la pel·lícula. Sempre està un pas pel davant del que succeeix perquè ell coneix el que està passant, a diferència de la Kate.

**Ted:** Oficial de policia i antic company d'en Reggie. El paper d'en Ted és breu però important pel film. En Ted és un policia subornat pel Manuel Diaz que vol treure informació a la Kate de l'operació que s'està fent. Un cop la Kate descobreix que és un dels policies subornats en Ted l'intenta assassinar però l'Alejandro apareix per detenir-lo. En Ted serveix per mostrar la rellevància de la Kate en tota la operació abans que el propi Matt li confirmi. Quan la Kate es recupera, acusa al Matt d'haver-la utilitzat com a esquer. Sense saber-ho, la Kate està revelant la seva importància en tota l'operació i en el film.

**Manuel Díaz:** Encarregat del narcotràfic de droga entre la ciutat de Juárez i Estats Units. És l'objectiu primordial del film, l'operació sencera consisteix en aconseguir que en Manuel Diaz marxi d'Estats Units i retorni a Mèxic per parlar amb el seu cap, en Fausto Alarcón. Un cop retorna a Mèxic, l'Alejandro l'intercepta i gràcies a ell descobreix la ubicació d'en Fausto per poder eliminar-lo. El que es presenta com el gran objectiu a derriure durant tot el film no és més que una maniobra per poder accedir al vertader objectiu de la operació, el Fausto. Un cop porta a l'Alejandro a la finca del Fausto aquest l'assassina.

**Fausto Alarcón:** Encarregat i dirigent del càrtel de Juárez. És també l'assassí de la dona i la filla de l'Alejandro. Tot i la seva reduïda presència al film, ell és el detonant i el causant de tot el que succeeix al film. L'associació entre el govern

estatunidenc i el cartel colombià té com a objectiu acabar amb en Fausto i així facilitar la feina al govern al només haver de controlar el càrtel colombià.

Quan l'Alejandro es presenta a la seva finca, tot i saber que el vol matar es mostra confiat i segur. Quan l'Alejandro assassina als seus fills i la seva dona, l'expressió d'aquest canvia totalment, està horroritzat pel que acaba de veure. L'Alejandro li fa viure en la seva pròpia pell allò que fa cada dia a altres famílies i finalment li mostra els monstres que crea.

**Silvio:** És un agent policial mexicà al servei del càrtel del Fausto fent de mula, movent la droga fins els túnels de Nogales. El Silvio es veu com un personatge turmentat pel seus actes. Durant el film es pot veure en Silvio amb la seva família, el seu personatge mostra la impotència de la llei en una terra sense lleis. L'aparició durant el film de la seva família serveix per empatitzar amb ell, sabent que no és un home dolent, però també serveix per veure que és un personatge sotmès a les accions i directrius del càrtel.

- **5.3.5 Elements gràfics**

Els elements extradiegètics que apareixen al film són els breus crèdits inicials i els ja més extensos crèdits finals. L'altre element gràfic extradiegètic que apareix és al inici del film, quan una cadena de televisió retransmet la notícia de l'incident que hi ha hagut. Aquests rètols, permeten identificar i situar on es desenvolupen els primers compassos de la trama. Tot i el desert paisatge que es veu a l'inici del film, no és fins l'aparició d'aquest rètol que es diu que l'operació s'ha dut a terme a l'estat d'Arizona (*Imatge 7*).



*Imatge 7: Min. 07:55 La CNN informa del fet.*

En quant als elements gràfics diegètics que apareixen al film aquests tenen una curiosa rellevància, ja que no ocupen gaire temps en pantalla però tenen molta importància en la narrativa del film. Hi ha dos exemples molt clars.

El primer apareix quan la Kate, junt amb l'Alejandro i el Matt arriben a la frontera amb Juárez. Quan arriben, estan explicant l'operació d'extracció del Guillermo Diaz. Tot i focalitzar l'atenció alguns segons en les imatges que s'estan projectant, ningú explica a la Kate en cap moment en que consisteix el pla, ja que ella, i l'espectador, està més pendent del Matt i l'Alejandro. La reunió acaba en un moment, i tot el que s'ha dit no té coherència ja que en cap moment és coneix el pla.

El segon exemple és al final del film, quan l'Alejandro obliga a signar a la Kate un document que certifica que totes les activitats realitzades eren legals. El document apareix breument en pantalla, i en cap moment es coneix el que posa, però la importància d'aquest és vital, tant com per obligar a la Kate a signar-lo.

Així doncs, aquests elements són peces importants del desenvolupament de la trama, però, com tot el que succeeix a la pel·lícula, està envoltat d'una capa grisa de matisos. En el primer cas, no es fa èmfasi en les imatges explicatives de la operació del Guillermo perquè la Kate, així com l'espectador, no saben el que està passant. Al igual que amb el segon exemple, els elements gràfics a *Sicario* apareixen com elements burocràtics de confusió, són útils només per aquells capaços i escollits per entendre'ls, i la Kate no n'és una.

- **5.3.6 Elements sonors**

Jóhann Jóhannsson repeteix com a compositor després de la seva feina a *Prisoners*. En aquesta ocasió, Jóhannsson va estar nominat al Premi Oscar a la Millor Banda Sonora. El seu treball es troba present durant tot el film i s'encarrega de crear una atmosfera acord als personatges que habiten en ella.

La banda sonora esta caracteritzada per la constant presencia d'uns tons greus realitzats amb contrabaixos. Aquests tons estan sempre presents i envolten els personatges d'en Matt, l'Alejandro i la Kate. Un element molt destacable també que es pot apreciar és la llargada de les melodies. Totes comencen amb un to més lleu, mica en mica agafen protagonisme i el seu so ensordeix, s'apodera de la imatge. Es molt interessant observar com totes aquestes peces musicals associades al grup d'en Matt, tenen una presencia tant elevada de tons greus. En ocasions, aquests tons tant associats al perill poden estar relacionats també amb una figura o figures enemigues, però a *Sicario* són una constant entre els protagonistes.

En canvi, quan es segueix l'acció d'en Silvio i, especialment, el seu fill, aquestes melodies i tons desapareixen. L'ambient es construeix en base a melodies més agudes, podent-les associar amb la innocència dels personatges que veiem en pantalla.

Al igual que tot el film, la música s'encarrega de formar part d'aquest territori on les fronteres s'han mogut i no existeixen. Amb la peça musical "The Beast" o la de "Convoy" deixen clares aquestes intencions, els protagonistes es mouen en un terreny on no existeix el blanc o el negre, tot és gris. Tot i així, no dubten en aprofitar-se de la situació i convertir-se ells mateixos en les besties que diuen combatre.

Respecte a la música diegètica que apareix el film la seva aparició és resumeix bàsicament en el moment en que la Kate està al bar amb en Reggie i el Ted. Allà dins sona música fàcilment associable a un bar del sud dels Estats Units, fins i tot es pot veure als personatges ballar country abans de marxar d'allà.

Altres elements sonors diegètics que apareixen al llarg del film són les comunicacions via radio que tenen els personatges. Especialment al final del film, quan l'Alejandro es dirigeix a caçar al Fausto, aquestes comunicacions l'ajuden a infiltrar-se dins la casa, ja que li faciliten en tot moment informació del lloc i on es troba l'objectiu.

- **5.3.7 Elements visuals**

La narració que es fa a *Sicario* tracta una guerra contra el narcotràfic on les fronteres s'han dissolt i no hi ha una diferència entre el bé i el mal. El film no és limita únicament a explicar-nos estrictament el que està passant, sinó que aporta també un valor iconogràfic en consonància a l'acció que transcorre.

La llum és un recurs molt simbòlic degut a la carrega religiosa que se li pot atorgar. La primera escena d'en Silvio en pantalla, aquest es desperta pel seu fill perquè el porti al seu partit de futbol. En només pocs segons, es veu breument l'habitació del Silvio, plena de cigarretes gastades i amb un fort raig de llum que entra per la finestra i quan aquest es desperta es queda en la foscor del seu llit. Aquesta imatge permet destacar dos trets d'en Silvio. El primer és que ell pertany a la foscor del món del narcotràfic, com es descobreix més endavant és un policia subornat i exerceix com a mula, transportant paquets d'un lloc a l'altre. El segon que permet descobrir del personatge és que està turmentat pel camí que segueix. És un home preocupat per la seva família i pateix que les decisions que ell ha pres puguin pagar-les els seus éssers estimats, és per això que té tantes

cigarretes gastades a l'habitació i pel que recorre a l'alcohol mentre esmorza, intenta apaivagar el seu remordiment (*Imatge 8*).



*Imatge 8: Min. 14:23 En Silvio es serveix alcohol durant l'esmorzar.*

Cap al final del film, quan els protagonistes s'endinsen dins el túnel per on transporten la droga utilitzen utensilis de visió nocturna. Tal com esmenten Mizrahi et al. (2018): "els personatges no veuen amb els seus propis ulls sinó a través d'uns filtres que els permeten veure a través d'una realitat tergiversada". Utilitzar el recurs de la visió nocturna durant aquest tram del film encaixa perfectament amb el moment en el qual és troba el personatge de la Kate. Quan aquesta decideix seguir en la operació ho fa per descobrir la veritat. L'ús d'aquest aparell és molt simbòlic perquè quan la Kate l'utilitza no entén el que està passant, només segueix al grup, esta veient a través d'uns filtres. Únicament quan es treu l'aparell de visió nocturna un cop està dins els túnels és capaç de veure sense filtres, amb claredat, seguint a l'Alejandro i descobrint la vertadera naturalesa de l'operació.

Un dels temes sobre els quals orbita *Sicario* són les fronteres. Durant tot el film, la presència de grans plans generals existeix per diversos motius. El primer es per situar l'acció, però també per mostrar on actuen els personatges que estem veient. Tots es mouen per aquestes fronteres i aquests paisatges amb colors neutres, es mouen per la zona grisa, on no hi ha bé i on no hi ha mal i on la



institució federal com a garantia de legalitat desapareix. Així, aquests plans oberts ajuden a retratar tot el que succeeix, atorga fredor a la trama i a les accions que fan personatges com en Matt o l'Alejandro, ja que actuen vilment. Aquesta fredor, o desinterès de la veritat, és el que sobta a la Kate, qui pel contrari no comparteix el que fan els seus companys ni les activitats que es duen a terme, així doncs, la mirada crítica als actes es veu a través d'ella. Un clar exemple succeeix quan l'equip es dirigeix a capturar el Guillermo Diaz. Tota la ruta que fan es veu des d'un punt de vista aeri, entren en un país estranger i segresten a un home. Tot, o la gran majoria, es veu des de l'aire. En contraposició a les escenes aèries es troben els plans més tancats de la Kate dins del cotxe, qui no compren ni comparteix el que s'està fent. És per això que quan s'enfronta posteriorment al Matt a la base militar novament s'enquadra tot amb un pla general, perquè en Matt li respon amb evasives, sense tenir en compte el que és o no és legal.

- **5.3.8 Elements de temps i espai**

Durant tot el metratge de *Sicario* el temps és un recurs utilitzat per dotar d'intensitat al que es veu en pantalla. En ocasions, el temps que no és rellevant s'omet amb una el·lipsi de temps, com podria ser el viatge d'un lloc a un altre, però en altres ocasions, els temps es fa lent i feixuc. El temps es converteix en una part més del suspens de la pel·lícula, ja des d'un inici, quan l'equip del FBI que dirigeix la Kate es prepara per assaltar la casa s'apropen a ella molt lentament. No és fins l'inici de l'assalt que l'acció i el ritme avança.

Aquesta tendència es manté durant tot el film, i els personatges habiten i actuen amb calma, amb parsimònia, generant més intensitat al film. El més clar exemple d'aquest comportament del temps el genera el personatge de l'Alejandro, quan ell apareix en pantalla l'acció s'alenteix. La Kate també és un personatge que actua i es mou lentament. A diferència de l'Alejandro la seva lentitud és deguda a la confusió del personatge, en cap moment sap quina direcció s'ha de moure o dirigir-se. El punt més clar és quan es troba als túnels de Nogales, la Kate va més endarrerida perquè es mou a una velocitat més lenta que la resta en tots els sentits. El ple contrast d'aquests personatges l'exerceix el Matt Graves, és un

home que evadeix les preguntes, evita la veritat a tota costa, per això té un ritme més accelerat. Només quan explica la veritat i dona explicacions el ritme i el temps és calma.

L'espai esdevé un dels temes més importants del film ja que no serveix únicament d'escenari per les accions dels personatges, sinó que la seva rellevància estableix símils amb els comportaments que aquest realitzen. Parlant estrictament de la localització física del film, l'acció ocorre a la zona fronterera entre Mèxic i Estats Units. Tal com s'ha esmentat al punt anterior, la importància de l'espai de les fronteres és molt important al film. Els personatges coneixedors de la veritat, en Matt i l'Alejandro, són personatges que actuen sense seguir cap codi moral. A diferència de la Kate, qui sí segueix estrictament un codi moral i ètic lligat a la legalitat, l'Alejandro i el Matt representen el terreny de la frontera, actuen entre els dos marges, serveixen al bé operant com el mal.



*Imatge 9: Min. 24:58 La frontera entre EEUU i Mèxic es converteix en un atribut dels personatges.*

Tal com esmenten Mizrahi et al. (2018) citant a Augé (1992), l'acció té lloc al que es pot anomenar “no llocs”, com són les duanes, les bases militars o el motel en el qual es dirigeix la operació del Matt. Tots aquests llocs estan estretament relacionats amb la frontera en la qual operen aquests personatges, on la legalitat no existeix. El màxim exponent d'aquests llocs són els túnels de Nogales, allà la Kate és capaç de descobrir la veritat que s'amagava darrere de tot i descobrir vertaderament les intencions de la operació. En aquest espai fronterer, on els

marges de la legalitat fluctuen, la Kate descobreix que en cap moment hi havia intenció de seguir un procediment rutinari per detenir les accions del càrtel de Juárez. Així doncs, la frontera adquireix un protagonisme més enllà de ser l'escenari, es converteix en un atribut dels personatges que habiten en ella.

## **6. Anàlisi comparatiu dels films**

### **6.1 La narració del relat**

Un cop analitzat cada film es pot observar la particularitat de cadascun. Tenint tots tres films components del drama i del *thriller* la forma escollida per narrar les històries s'adapta a allò que Villeneuve vol mostrar.

És interessant observar com el primer film de la llista és el que es separa més de la resta en quan a les estructures narratives que fa servir el director canadenc. *Incendies*, explica una mateixa història des de dos punts de vista separats per l'espai i el temps. El narrador que s'utilitza, el narrador múltiple sense off, permet seguir el transcurs de la història indiferentment de la temporalitat de les imatges que s'estan veient. Degut a la naturalesa temporal del film, l'estructura narrativa utilitzada aporta més dinamisme a l'acció. L'estructura del contrapunt, juntament amb el muntatge paral·lel, estableix punts de coincidència al relat que traspassen la frontera del temps, formant part del trencaclosques que s'acaba resolent al final del film.

En quant a *Prisoners* i *Sicario*, els dos films segueixen les mateixes estructures narratives. Ambdós films segueixen una estructura narrativa clàssica i lineal, amb un ordre cronològic i amb un muntatge també lineal.

Així doncs, independentment de les estructures narratives, Villeneuve s'encarrega d'anar donant respostes mica en mica durant el relat per culminar-ho tot en un tercer acte, normalment breu però ric en emotivitat. A tots els films, el segon acte ocupa el conflicte al qual s'enfronten els protagonistes i en tots ells, el conflicte ha estat introduït ràpidament en un breu primer acte. Independentment del film escollit i l'estructura narrativa d'aquest, el patró es repeteix. Per a Villeneuve no és tant important l'aparició o la resolució d'un conflicte sinó més aviat la convivència i l'enfrontament amb aquest.

### **6.2 Personatges**

Els personatges que viuen als films de Villeneuve compten amb una gran profunditat al seu darrere i una construcció molt treballada. Si es volgués simplificar, es podria resumir en que els personatges dels seus films habiten

mons ambiguos que confronten als protagonistes i els deixa en situacions d'incertesa. Aquesta incertesa és l'encarregada de motivar als protagonistes a perseguir i descobrir la veritat en tot el que duri el relat del film.

Aquesta descripció s'ajusta perfectament als tres exemples analitzats anteriorment. Respecte a *Incendies*, el personatge protagonista és la Nawal Marwan. A través del viatge que realitzen els seus fills, es descobreix qui va ser realment aquesta dona. A través de *flashbacks* es reviu en pantalla les vivències de la Nawal i queda més que clar la seva situació. La Jeanne, i posteriorment també el Simon, es troba en aquest món ambigu, inicia la recerca del seu pare i el seu germà degut al testament i la voluntat de la seva mare. Cada cop que descobreix més sobre la seva mare més sorpresa es queda de tot el que va passar. És per això que truca desesperada al seu germà demanant-li ajuda, la incertesa de la situació, de la vida de la seva mare la supera. Quan en Simon es reuneix amb la Jeanne ell també "s'infecta" d'aquesta incertesa i decideix seguir amb la Jeanne la recerca. Tota aquesta investigació arriba a la seva fi un cop han descobert la dura veritat respecte a la seva mare.

La fórmula es troba present també a *Prisoners*, especialment en els dos personatges protagonistes: en Keller Dover i el detectiu Loki. El fet fortuït que la filla dels Dover i la filla dels Birch desaparegui provoca que aquests dos personatges es trobin en una situació límit en la qual no tenen respostes. En Keller, té a sobre seu la responsabilitat com a pare i l'expectativa de la seva família que trobarà a la seva filla. La seva desesperació i la poca fe en la investigació que duu a terme l'agent Loki l'empeny a torturar el principal sospitós, l'Alex Jones. Cada dia que passa en Keller no nota que estigui avançant però el fet de trobar-se sense respostes només el motiva a seguir més endavant amb les tortures. Finalment, acaba descobrint on es troba la seva filla, però la seva presa de decisions, fora dels marges de la llei i individualitzada el deixa exposat al perill.

En Loki per una altra banda ocupa l'extrem oposat a en Keller. En Loki es mou pels marges legals, és un agent de policia. La seva recerca està carregada de dubtes i incerteses. Tot el que descobreix no condueix a cap lloc i a més és l'encarregat de tractar amb la realitat dels dos mons, mostrar-se segur amb els pares de les nenes mentre alhora investiga sense respostes. La falta d'avenç en

la investigació incrementa l'agressivitat del personatge degut al sentiment d'impotència i la falta de coherència en tot el que està passant. No es fins al final del film, degut a la sospita sobre en Keller que acaba a casa de la Holly, la segrestadora. Allà es capaç de posar fi al maldecap i ajuntar les peces del trencaclosques.

Finalment, a *Sicario* trobem l'exemple més clar respecte a l'ambigüitat del món que habiten els personatges. La Kate és reclutada per una operació per aturar el cartel d'en Fausto Alarcón. Quan la recluten, té la sensació que serà una peça important per l'operació però l'únic que es troba són evasives i actes poc lícits i il·legals. El que veu la confronta, ja que no estan operant correctament sota els marges de la llei i a més la operació no té cap sentit per a ella. La desinformació que pateix la descol·loca, però el seu desig de conèixer tot el que s'amaga darrere l'operació la motiven a seguir endavant, tot i no entendre res. El descobriment de la veritat provoca en ella un gran dilema moral, res del que s'ha fet ha estat legal. Degut a l'amenaça de mort de l'Alejandro la Kate es veu obligada a acceptar el nou codi moral que s'ha establert, per fer el bé es poden traspasar les barreres del mal. Amb aquest panorama, una agent com la Kate queda relegada a un segon terme, no és útil.

### **6.3 La importància dels elements gràfics**

En tots tres films de Villeneuve, exceptuant els crèdits inicials i finals, la presència de elements gràfics, tant diegètics com extradiegètics no és molt elevada. Independentment de la seva aparició en pantalla, si que s'ha pogut observar que la seva importància no va estrictament relacionada amb la durada de les aparicions d'aquests elements.

En primer lloc, a *Incendies*, Villeneuve fa servir recurrentment durant tot el film grans lletres vermelles extradiegètiques per dividir en capítols les accions que passen a la pantalla. Com s'ha comentat, l'ús d'aquests títols serveix per establir la unitat narrativa que es tractarà, tant al present com al passat del film. La presència d'elements extradiegètics tant rellevants es produeix només a *Incendies*.

En quant als elements diegètics, a tots tres films es repeteix apareixen elements comuns a destacar. L'element gràfic diegètic més clar a destacar al primer film, *Incendies*, són les cartes de la Nawal dirigides al Nihad. A *Prisoners*, són els laberints que en Bob Taylor dibuixa a comissaria, els mateixos que té dibuixats a les parets de casa seva. I a *Sicario*, el més rellevant que apareix és al final del film, quan l'Alejandro obliga a la Kate a signar un document que certifiqui que totes les activitats realitzades han estat legals. En tots tres films, molt pes de la trama gira al voltant d'aquests documents, però tant els personatges com els espectadors no ho saben fins el final.

Amb aquests documents, Villeneuve aconsegueix amagar al paper allò que confronta als seus personatges. En el cas de la Jeanne i el Simon a *Incendies*, en molts moments no saben quin camí seguir i fins i tot el Simon es planteja obrir les cartes sense entregar-les al seu destinatari. Si això s'hagués fet ràpidament haguessin descobert la veritat que buscaven. A *Prisoners*, l'aparició dels laberints és més simbòlica perquè representa alhora on es troben els protagonistes i també el que feia servir el matrimoni Jones per acabar amb les seves víctimes, ja que les obligaven a resoldre laberints sota els efectes de les drogues. I a *Sicario*, el document a signar pren un caràcter tan d'obligatorietat legal com de xantatge moral, ja que suposa la supervivència de la Kate a canvi de trair els seus ideals.

D'aquesta manera, la veritat, les respostes o els ideals s'amaguen darrere d'un element tant fràgil com és el paper. En tots tres films, el suspens es troba present fins al final, resulta disruptor, que un element tant estàtic com un paper tingui una rellevància tant gran, sent la resposta a allò que busquen i confronta els protagonistes.

#### **6.4 La música i els efectes sonors**

La música als films escollits compta amb presència diegètica i extrafiegètica. En quan a la música diegètica en ocasions s'utilitza per donar més veracitat als ambients que habiten els personatges, tal com succeeix a *Sicario* quan la Kate i el Reggie van a prendre una copa a un bar de carretera. També usa la música diegètica per descriure als personatges com és el cas de *Prisoners*. Amb el tema

“*Put your Hand in the Hand*” de Gene MacLellan fa una breu predicció del futur i la naturalesa del protagonista.

En quant a les bandes sonores dels seus films, es poden establir comparacions més clares amb els films de *Prisoners* i *Sicario* ja que aquests compten amb el mateix compositor, Jóhann Jóhannsson. Tot i així, totes tres bandes sonores s’encarreguen de crear un aura de suspens durant tot el film. Les tonalitats greus són les grans protagonistes, encarregades d’emfatitzar amb la intensitat de l’acció que transcorre. Tot i així, en certs moments d’una elevada càrrega dramàtica l’ús de tons més aguts serveixen per transformar en so el col·lapse que estan sentint els protagonistes. Cal destacar, que el treball realitzat a *Sicario* per Jóhann Jóhannsson rep molt més protagonisme que els films anteriors i la música es converteix en un personatge més, a diferència dels altres films. En aquest últim, també s’utilitza un recurs que no s’havia utilitzat a cap altre pel·lícula de la llista. A *Sicario*, Villeneuve utilitza la música per crear una separació d’ambients i punts de vista. Tot i que pot semblar un recurs usat sempre, aquí pren més protagonisme ja que quan vol mostrar la realitat de l’agent de policia Silvio amb el seu fill usa melodies més dolces, estretament relacionades amb la innocència que veu el fill a en Silvio.

Respecte als elements sonors apareguts, tant diegètics com extradiegètics, no semblen respondre a un comportament estilístic i són usats per la coherència del relat, com podrien ser les veus en off del personatge d’en Keller Dover o altres efectes corresponents a aparells electrònics com trucades per telèfon o comunicacions per radio.

### **6.5 Els elements visuals característics**

Els relats que s’expliquen al film de Villeneuve mostren molta intimitat, no pels temes que tracta sinó per com els mostra. Lligada a aquesta intimitat es troba l’ús de plans tancats que fa servir el director a l’hora de mostrar-la. L’interessa molt posar èmfasi en les emocions dels personatges i com aquests ho viuen. Un dels recursos més usats en els tres films és l’excés d’aire als plans que mostra, trencant en infinites ocasions la regla dels tres terços. Aquesta tècnica ajuda a



crear una sensació d'incomoditat al llarg dels films, però també ajuda a mostrar el desequilibri dels personatges i la història a través de les imatges.

En moltes ocasions, Villeneuve fa ús de plans oberts per situar en un nou espai. Un altre ús que fa d'aquest recurs és la llunyania que representen aquests plans respecte a l'acció i les emocions. En casos com *Prisoners* els plans oberts serveixen per mostrar la impotència dels personatges davant el problema al que s'enfronten, a *Incendies* ens ajuden a veure la insignificança d'un individu davant un conflicte com és una guerra, i finalment a *Sicario* s'utilitzen per establir un símil entre els sentiments d'alguns personatges que actuen sense preocupacions i al marge de qualsevol llei excepte la seva.

La llum té també molta importància als films del canadenc. La llum sempre s'ha associat a elements divins i per tant al bé. Al contrari, la foscor s'associa al mal, a allò dolent. La llum també pot ser un sinònim de claredat, la resposta a la veritat. Totes aquestes tres interpretacions tenen lloc als films de Villeneuve. A *Sicario*, el personatge d'en Silvio se'l veu en la penombra, assegut al seu llit i al seu costat entra molta llum per la finestra. La imatge parla per si sola, descriu el sentiment intern i extern del personatge. Un altre exemple el podem agafar de *Prisoners* quan el detectiu Loki s'endinsa al soterrani del pare Patrick. L'entrada d'en Loki allà descriu la seva entrada al món dels segrestos de la família Jones, i per trobar la veritat aquest s'il·lumina amb la seva llanterna.

Tot i així la llum no només té una funció descobridora pels personatges, en la línia del bé i el mal, en ocasions l'enlluernament dels personatges amb la llum té un efecte contrari, i en comptes de guiar-los els enfosqueix encara més tal com passa en diverses ocasions quan en Keller tortura a l'Alex Jones.

Finalment, les angulacions vistes als films responen a les situacions de poder en les quals es troben els personatges i com es vol retratar a aquests. Tot i que per retratar la fredor en ocasions utilitza els plans oberts, quan retorna a plans més íntims sempre compten amb angulacions que varien depenent del subjecte que està sent sotmès o viceversa.

## **6.6 La percepció del temps als films**

El temps als films escollits de la selecció té una importància diferent depenent de la narració d'aquests. S'ha vist com el temps és un element de connexió. A través de *flashbacks* passats, els espectadors, així com la Jeanne i el Simon, construeixen la història de *Incendies*, el temps s'usa com a element connector en aquesta història perquè així ho reclama la narració d'aquesta.

En altres exemples, el temps és un element dramàtic més. Pot ser un pes pels personatges, es poden sentir ofegats pel pas d'aquest i precipitar-los en les seves accions, mostrar-se temorosos i impacients, tal com succeeix a *Prisoners*. O bé, el temps també pot ser un element que confon als personatges, es perden en ell, s'obliden de coses tant importants com la seva família o la seva higiene personal, en el cas de *Sicario*. La no especificació constant del temps submergeix i atrapa els personatges en allò que menys desitgen.

Tot i així, Villeneuve usa el temps com un mirall de la narració, quan l'acció s'intensifica es nota en els plans, les accions, tot s'alenteix, l'acció es torna més perillosa pels personatges i l'espectador ho nota, tot es torna més feixuc.

## **6.7 La interpretació dels espais**

Els espais que habiten els personatges, al igual que tots els elements anteriors, ajuden a descriure i establir la narració que s'està fent. Sigui una ciutat devastada per la guerra, un barri residencial o una àrida frontera, tot té un símil narratiu.

Villeneuve utilitza l'espai per situar, però també decideix donar als espais la qualitat de convertir-se en un altre personatge del repartiment. Sempre acompanyant al protagonista, l'espai ajuda a definir-lo. Per mostrar el dolor de la Nawal quan no troba al seu fill, aquesta sobreviu en el desert de miracle l'atac d'uns nacionalistes cristians. El foc cremant de l'autobús ple de víctimes mostra també la ràbia i la impotència de la Nawal. En canvi, quan aquesta arriba a Daresh es troba anímicament igual que la ciutat, destrossada.

L'espai pot adquirir també una rellevància simbòlica, pot ser el laberint on es troben perduts els personatges de *Prisoners*. L'espai que habiten és un barri residencial, on totes les cases són iguals que les altres. També pot ser un reflex

del món intern dels personatges, en Keller Dover marxa a un edifici abandonat per torturar al jove que creu que ha segrestat a la seva filla. L'edifici està destrossat i abandonat, al igual que l'interior d'en Dover.

Seguint aquest mateix fil, l'espai també mostra la moralitat dels personatges. A *Sicario* es troba l'exemple més clar en els personatges de l'Alejandro i el Matt. Actuen a la frontera entre Estats Units i Mèxic sense seguir cap norma. No es guien per cap legalitat i traspassen les línies sense tenir en compte els danys colaterals, només els importa el resultat final.

Per acabar, l'espai és també el destí dels personatges provocat per les seves accions. L'escena final de *Sicario* és un bon exemple d'això, quan l'Alejandro marxa del pis de la Kate. En aquesta escena es veu com un personatge com l'Alejandro, que es mou per interessos propis com la venjança, té lloc específic en aquest món, per això marxa al carrer. En canvi, la Kate es queda a casa seva amagada i sorpresa del món en el qual es troba, el seu futur no té cabuda dins aquest món de criminals.

Villeneuve cuida l'espai, per ell és un element narratiu molt important de la història. Independentment de ser l'escenari on té lloc el que s'està explicant, en els exemples anteriors es pot veure com el director el director fa que l'espai deixi de tenir només un caràcter ornamental i intervingui en l'acció de forma més activa.

## **7. Conclusions**

Després del treball i els anàlisis realitzats s'han pogut obtenir les següents conclusions que donen resposta a les hipòtesis plantejades a l'inici.

Pel que fa a la autoria de Denis Villeneuve, es pot arribar a la conclusió que sí, el director canadenc és un autor i per tant les seves pel·lícules poden ser considerades cinema d'autor. Tal i com diu Sanderson (2005) citant a Sarris, Villeneuve mostra un coneixement tècnic de diverses disciplines que formen el conjunt de la pel·lícula, formant part dins de l'escala de valors que tot bon autor ha de conèixer: Disposar de certes competències tècniques, mostrar certs elements estilístics propis i atorgar un significat intern al seu material. També deixa marcat als seus films, mostra de manera recurrent elements estilístics propis, aconseguint així dotar amb la seva personalitat el film que estigui fent.

En quant al *thriller*, es pot afirmar que és un element comú al cinema de Villeneuve. Esdevé un element comú degut a les històries que vol explicar el director, ja que de manera inconscient aquestes ja són *thrillers* en la seva concepció. Respecte a la mostra escollida per l'anàlisi, la història que es volen explicar en cada film poden ser concebudes i explicades d'una altra manera però no per Villeneuve i per això el *thriller* es mostra present en cada pel·lícula, o dit d'una altra manera, tots els seus films són *thrillers*. Les tres pel·lícules són unes muntanyes russes d'emocions, ja que evoquen uns sentiments i després es contradiuen amb uns altres. Ja pot ser la recerca de dos fills en busca del seu pare i el seu germà, la recerca d'unes nenes perdudes o bé el complot burocràtic que s'amaga darrere d'una operació militar. La vulnerable relació que es crea a cada film entre els espectadors i els personatges ajuda a crear un lligam perdurable entre uns i altres la qual cosa permet transmetre millor un determinat missatge.

Respecte a la hipòtesi que planteja un canvi estilístic entre els films, es pot dir que és afirmativa però contextualitzant el perquè d'això. Més enllà d'un canvi estilístic es potser més exacte esmentar que s'ha perfilat més l'estil del director. El primer film, *Incendies*, és una producció canadenca, com totes les anteriors que havia realitzat el director, i en aquesta ja denota i marca el seu estil, tal com

s'ha esmentat. Tot i així, amb *Prisoners* i *Sicario* apareixen més diferències respecte a *Incendies* i més semblances entre aquestes dues. Trobo interessant destacar que el fet de ser unes produccions de Hollywood i un altre una producció canadenca deixa mostres visibles i això es nota durant el visionat. És per això que m'agradaria recalcar que el canvi que es pot apreciar entre cada film no és tant un canvi estilístic, perquè no és així sinó una evolució estilística. En totes tres pel·lícules veiem elements característics de la filmografia de Villeneuve però la observació d'aquests pot semblar més evident a les obres de Hollywood.

Dit això, es pot veure com l'obra de Villeneuve, independentment de la seva producció, compta amb elements comuns. Aquest punt ajuda a donar una resposta completa a tot el que s'ha analitzat fins el moment i alhora mostra com el cinema de Villeneuve és pot entendre com una eina que es retroalimenta a si mateixa. Això és degut a que els films compten amb elements comuns entre ells tal com s'ha esmentat al punt anterior (*6.Anàlisi comparatiu dels films*), aquí es pot veure el segell de Villeneuve en les seves obres, insistint d'aquesta manera en la seva autoria i com crea cinema d'autor. Certs apartats que es comenten també tenen una relació estètica i alhora narrativa que l'autor decideix donar, com poden ser els elements sonors o la importància dels espais. D'altres però, com les narracions dels seus films o els personatges que habiten en ells estan directament relacionats amb l'altre gran element que s'ha tractat, el *thriller*. En definitiva, els elements comuns trobats i explicats existeixen perquè s'estan analitzant films del mateix gènere i del mateix director, retornant així novament al concepte d'autoria.

Amb aquest treball s'ha volgut incidir en una part de la filmografia de Denis Villeneuve, volent mostrar de la millor manera l'estil del director en les seves obres. Aquest treball també convida a explorar la resta de l'obra de Villeneuve, tant anterior com posterior a la mostra escollida, i la metodologia emprada per a la realització d'aquest pot ser útil per crear una impressió més profunda d'un dels directors més reconeguts actualment a Hollywood.

## **8. Bibliografia**

### **Pàgines web**

Castro, A. (2015). La teoría de autor y el cine americano. Accedit el 15 de març de 2020, de Miradas de cine website: <https://miradasdecine.es/2015/12/la-teoria-de-autor-y-el-cine-americano.html>

DENIS VILLENEUVE CANADIAN FILM DIRECTOR AND SCREENWRITER. (2017). Accedit el 18 de març de 2020, de PEOPLEPILL website: <https://peoplepill.com/people/denis-villeneuve/>

Ficha Técnica Ampliada De La Película Incendies. (2018). Accedit el 2 d'abril de 2020, de Estamos Rodando website: <http://cine.estamosrodando.com/peliculas/incendies/ficha-tecnica-ampliada/>

Ficha técnica ampliada de la Película Prisioneros. (2018). Accedit el 20 d'abril de 2020, de Estamos Rodando website: <http://cine.estamosrodando.com/peliculas/prisioneros/ficha-tecnica-ampliada/>

Ficha técnica ampliada de la Película Sicario. (2018). Accedit el 29 d'abril de 2020, de Estamos Rodando website: <http://cine.estamosrodando.com/peliculas/sicario-2015/ficha-tecnica-ampliada/>

González , I. (2012). El autor en la teoría cinematográfica. Accedit el 15 de març de 2020, de El Espectador imaginario website: <http://www.elespectadorimaginario.com/el-autor-en-la-teoria-cinematografica-ii/>

Loki. (2019). Accedit el 22 d'abril de 2020, de Wiki Mitología website: <https://mitologia.fandom.com/es/wiki/Loki>

Rosado, R., & Aller, M. (2019). DENIS VILLENEUVE: REPASO AL CINE DEL CANADIENSE. Accedit el 18 de març de 2020, de Fotogramas website: <https://www.fotogramas.es/noticias-cine/g17014119/denis-villeneuve-filmografia/>

Sicario. (2015). Accedit el 30 d'abril de 2020, de FilmAffinity website: <https://www.filmaffinity.com/es/film484192.html>

Tipos de montaje cinematográfico. (2018). Accedit el 2 d'abril de 2020, de Cultura Audiovisual I website: <http://culturaaudiovisualuno.blogspot.com/2018/05/tipos-de-montaje-cinematografico.html>

Tipos de narrador en el guión de cine. (2018). Accedit el 2 d'abril de 2020, d'Aprendercine.com website: <https://aprendercine.com/tipos-de-narrador-en-el-guion-de-cine/>

You And Whose Army?. (2019). Accedit el 5 d'abril de 2020, de RADIOHEAD Wikia website: [https://radiohead.fandom.com/wiki/You\\_And\\_Whose\\_Army%3F](https://radiohead.fandom.com/wiki/You_And_Whose_Army%3F)

Zaldivar, N. (2018). Accedit el 3 d'abril de 2020, de La narración audiovisual: el relato cinematográfico y sus estructuras. El Regidor de cine website: <https://elregidordecine.com/la-narracion-audiovisual-el-relato-cinematografico-y-sus-estructuras/>

## **Videos**

Prisoners: Symbolism Done Right. (2017). Recuperado 6 de junio de 2020, de Storytellers website: <https://www.youtube.com/watch?v=fekd6LcnSyw>

## **Llibres**

Sanderson, John D. (2005). ¿Cine de autor? Revisión del concepto de autoría cinematográfica. España: Universitat d'Alacant.

Rubin, M., 2000. Thrillers. Madrid: Cambridge University Press.

Mizrahi E., Callegaro A., Di Leo Razuk A., Grasso A., Mc Namara R., Quadrini M. i M.A. Val. (2018). Pensar el fenómeno narco. Buenos Aires: CLACSO.

## **Pel·lícules**

Villeneuve, D. (2010). Incendies. Canadà: PHI Films / micro\_scope / TS Productions.

Villeneuve, D. (2013). Prisoners. Estats Units: Alcon Entertainment / 8:38 Productions / Madhouse Entertainment. Distribuïda por Warner Bros.

Villeneuve, D. (2015). Sicario. Estats Units: Lionsgate / Black Label Media.

